

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

Estudio y edición crítica de la ópera *Francesca da Rimini* de Saverio Mercadante, (1830)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Paolo Cascio

Director

Víctor Sánchez Sánchez

Madrid, 2014



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

**Estudio y edición crítica de la ópera
Francesca da Rimini
de Saverio Mercadante
(1830)**

Tesis doctoral de:
Paolo Cascio

Director:
Prof. Víctor Sánchez Sánchez

Madrid
2013

VOL. I

Ringraziamenti

Nel settembre del 2009 inviai una mail con oggetto: “Info sobre doctorado” al Prof. Víctor Sánchez Sánchez, tutto iniziò così. Dopo più di quattro anni da quella mail, il mio primo ringraziamento è proprio per Víctor. Grazie al suo aiuto ho potuto raggiungere oggi questa mèta. È stato professore, attento tutore in questi anni di dottorato e collega nell’avventura de *I due Figaro*, nonché amico e supporto materiale e morale soprattutto nell’indimenticabile esperienza condivisa a Salisburgo, Ravenna e Madrid. Il suo esempio ed i suoi insegnamenti mi hanno arricchito e lasceranno un profondo segno negli anni a venire. A lui tutta la mia stima ed il mio ringraziamento.

Un ringraziamento lo devo anche a tutto il Departamento de Musicología de la Universidad Complutense per la magnifica accoglienza che mi ha riservato fin dal primo giorno nel quale arrivai a Madrid. Mi sono sentito davvero in famiglia. Grazie a tutti i professori di questo Dipartimento, per la formazione di alto livello che mi hanno dato, e per i gioiali momenti che ho avuto il piacere di vivere con loro, grazie a: Julio Arce, Gerardo Arriaga, Cristina Bordas, Emilio Casares, Victoria Eli, Carmen Julia Gutiérrez, María Nagore, Belén Pérez, Ruth Piquer, Marta Rodriguez, Javier Suarez, Arturo Tello, Álvaro Torrente, Elena Torres e Polo Vallejo.

Un importante periodo è stato quello trascorso a Chicago, ancora un sincero grazie va alla Universidad Complutense che mi ha permesso di vivere quella magnifica esperienza con due borse di studio. Lì a Chicago il Prof. Philip Gossett è stato prodigo di aiuti sia nella redazione della tesi che in tutti quei problemi quotidiani che si incontrano quando si vive all’estero. Un maestro che ha saputo darmi illuminanti risposte ma soprattutto stimolare profondi interrogativi. Assieme a lui devo ringraziare Beth Parker e Patricia Brauner due veri angeli custodi, e soprattutto due grandi amiche.

Questa tesi è stata un’avventura, sotto tutti i punti di vista e, come nei migliori romanzi, è pure scampata illesa ad un incendio. Per fortuna ci sono gli amici. Con loro ogni fatica è meno dura ed ogni gioia più duratura, è per questo che meritano tutti un mio profondo ringraziamento: Marianela Pensado, Jimena Morrone, Mathias Chebel, Damien Berel, Natalia Villota, Manuel Campa, Thomas Bruneteau, Claudia Oreglia, Pasquale Corona, Angelo Galeano, Juan Argelina.

Ovviamente un ringraziamento è sempre d’obbligo alla mia famiglia, a mio padre Antonio, a mia madre Elisa e mia sorella Daniela che vedono, con questa tesi, un altro frutto del loro e del mio impegno. È sempre così, l’unione fa la forza, e senza di loro non una parola di questa tesi sarebbe nata.

Dedico questo lavoro a Juan Manuel Branca Dauria che in tutto questo tempo mi ha sostenuto, appoggiato, confortato, incoraggiato e soprattutto sopportato per infinite ore. Un prezioso compagno di viaggio senza il quale questo lavoro non avrebbe avuto lo stesso risultato e lo stesso significato.

Paolo Cascio, Madrid, Settembre 2013.

INDICE

INTRODUCTION

Objectives and results of the thesis	1
--------------------------------------	---

INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y estructura de la tesis	5
2. Estado de la cuestión	8

PARTE PRIMA. STUDIO

Capitolo I

Saverio Mercadante a Madrid nel 1826 e la genesi de *I due Figaro*

1. L'opera italiana a Madrid	15
1.1. Un periodo d'oro: 1822-1826	16
1.2. L'opera italiana, un male necessario	38
2. L'arrivo di Mercadante a Madrid	40
3. <i>Figaro</i> raddoppia e precipita	45
3.1. Musica spagnola ne <i>I due Figaro</i>	49
3.2 La <i>Sinfonia caratteristica spagnola</i>	51

Capitolo II

Saverio Mercadante a Madrid nel 1830 ed il contesto nel quale compose *Francesca da Rimini*

1. Madrid nel primo Romanticismo	53
2. I viaggi di Mercadante dopo la prima esperienza madrilenia: Torino, Milano, Lisbona e Cadice	56
3. La situazione dei teatri di corte a Madrid nel 1830	61
4. Il secondo soggiorno di Mercadante a Madrid ed i problemi con il soprano Adelaide Tosi	64

Capitolo III

Francesca da Rimini: un percorso critico, da Dante a Mazzini

1. Cambi di prospettiva nella critica Dantesca: dal XIV° al XX° secolo	71
2. Mazzini, la letteratura e la musica: la costruzione dell'amor patrio attraverso Dante e l'attesa del "compositore che verrà"	77
2.1 Mazzini e Dante	77
2.2 Mazzini e la musica	81
3. La <i>Divina Commedia</i> tra arte, poesia e musica	85

Capitolo IV

Le fonti letterarie del libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani

1. Dall'inferno all'assoluto: <i>Paolo e Francesca</i> nel pensiero e nell'estetica romantica	89
2. Teatro italiano nell'Ottocento	95
3. Una Francesca pudica ed educata. Eduardo Fabbri e la sua <i>Francesca da Rimini</i> (1802)	98
4. Grandezza e passione nella <i>Francesca da Rimini</i> di Silvio Pellico (1815)	103
5. Classica e fredda, la <i>Francesca da Rimini</i> di Bernardo Bellini (1820)	109
6. Dalla prosa al libretto, la <i>Francesca da Rimini</i> di Felice Romani (1823)	112
7. Romani e Mercadante: il felice connubio tra intenti artistici	118

Capitolo V

Francesca da Rimini: analisi della partitura. Lo stile di Mercadante tra rossinismo e riforma

1. Modelli ed innovazioni nell'opera italiana del primo Ottocento	123
2. <i>Francesca da Rimini</i> : struttura	126
3. L'inizio dell'opera: l' <i>Introduzione</i>	127
4. <i>Coro, Scena ed Aria</i> : il protagonismo di Francesca	132
5. Le due Arie di Paolo	139
6. Gli ensemble	145
7. I Finali d'atto	149
8. Struttura dettagliata della <i>Francesca da Rimini</i>	156

Capitolo VI

Sulla riforma di Mercadante

1. Un manifesto in sette lettere	161
2. Storia e revisionismo: Francesco Florimo e la riforma di Mercadante	165
3. La riforma secondo Raffaele Colucci, all'origine del pensiero mercadantiano	166
4. Baldassare Gamucci e l'assenza di una riforma nel percorso di Mercadante	168
5. La riforma come risultato di molteplici eventi	170
6. Classificazione delle opere di Mercadante	172

Capitolo VII

Esegesi dell'edizione critica

1. La critica dell'edizione	177
2. In principio fu Rossini	180
3. Verdi va a Chicago	186
4. Un caso disperato: Donizetti	191
5. E venne Bellini	193

PARTE SECONDA. EDIZIONE CRITICA

APPARATO CRITICO

Tavola delle abbreviazioni	199
Fonti dell'edizione	200
Criteri d'edizione	204
Immagini dell'autografo	209

LIBRETTO	227
-----------------	-----

PARTITURA. ATTO I

N. 1. Introduzione e cavatina Lanciotto	257
Recitativo dopo l'introduzione	378
N. 2. Coro e cavatina Francesca	388
N. 3. Terzetto (Francesca, Lanciotto, Guido)	445
N. 4. Cavatina Paolo	523
Recitativo dopo la cavatina Paolo	577
N. 5. Coro	579
Recitativo dopo il coro	601
N. 6. Duetto (Paolo, Lanciotto)	612
N. 7. Finale Atto Primo	682

PARTITURA. ATTO II

N. 8. Coro, scena ed aria Lanciotto	813
Recitativo dopo l'introduzione	903
N. 9. Coro, scena ed aria Francesca	905
Recitativo dopo l'aria Francesca	979
N. 10. Quartetto (Paolo, Francesca, Lanciotto, Guido)	983
Recitativo dopo il quartetto	1067
N. 11. Scena ed aria Paolo	1071
Recitativo dopo l'aria Paolo	1136
N. 12. Duetto Francesca e Paolo e Finale Secondo	1146

COMMENTO CRITICO	1239
-------------------------	------

CONCLUSIONES / CONCLUSIONS	1257
-----------------------------------	------

BIBLIOGRAFIA	1261
---------------------	------

INTRODUCTION

Objectives and results of the thesis

This thesis intends to study the opera *Francesca da Rimini* by Saverio Mercadante (1795 - 1870) composed for the Prince Theatre in Madrid in 1830, his second and last opera for that theatre. The study of this thesis covers four main objectives:

1) **Historical topics:** the reconstruction of Mercadante's two trips to Madrid connected to the social and cultural environment that encouraged the Spanish capital at the beginning of the nineteenth century. Mercadante had a close relationship with Madrid, as result of his first trip he composed the opera *I due Figaro*, during the second residence he completed *Francesca da Rimini* (Chapters I - II)

2) **Aesthetic and stylistic issues:** the study of artistic contribution of Mercadante in the birth of romantic melodrama and in particularly *Francesca da Rimini* in its path will help to understand his operatic reform to reach with *Il Giuramento* (Chapters V, VI). The thesis will devote particular attention to the old medieval tale of Paolo and Francesca reinterpreted from the romantic point of view (Chapter III).

3) **Themes of textual criticism:** this thesis intend to put out questions and answers about the philology problem during the analysis of the Italian operatic early nineteenth century and their application through the critical score of *Francesca da Rimini* (Chapters IV, VII).

4) **The critical edition:** Completion of the critical edition of the score *Francesca da Rimini* that allows its future interpretation.

The study of the Spanish period of Giuseppe Saverio Mercadante (1795 - 1870) through his operas composed for the Prince Theatre in Madrid, his letters and his work as music director of the same, its fundamental to understand the cultural relations between Spain and Italy in the first decades of the nineteenth century. Despite the importance of Italian opera had in Spain, there are not many references in international bibliography on the subject. Traditionally musicological studies have studied deeper aesthetic and productive ties between Italy and other countries such as Germany, Russia, Austria and France.

The trip of the Italian composer in Madrid takes place in two seasons: during the first - 1826/1827 - he wrote *I due Figaro*, in the second - 1830/1831 - he wrote *Francesca da Rimini*. Between those periods Mercadante lived and worked in Lisbon, where he premiered *La testa di bronzo* (3/XII/1827), *Adriano in Siria* (24/II/1828), *Gabriella di Vergy* (8/VIII/1828), *Ipermestra* (29/IX/1828) and in Cadiz where he composed and represented *La rappresaglia* (21/II/1829) and *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (10/III/1830). Mercadante came to Teatro Príncipe in Madrid in June 1826 - as seen from the letters that Cristobal Fernandez de la Cuesta sent from Milan to his superiors - after having won major theaters such as La Scala (*Elisa e Claudio*, 30/X/1821), Teatro Regio in Turin (*Didone Abbandonata*, 01/18/1823) or at Fenice in Venice (*Caritea Regina di Spagna*, 21/02/1826).

Notwithstanding to what one might imagine, during the early nineteenth century in Madrid took place a very productive ardent operatic life. The Teatro Príncipe, for example, became since 1815, when it resumes its opera season, until 1850, the year of the inauguration of the Teatro Real, the center of Italian opera in Madrid.

The presence of Mercadante in Madrid is the result of careful cultural policy of the bourgeoisie who wanted to acquire the best artistic products to look their economic and social status. Opera in the specifics was the biggest attraction field and brilliance, which could intervene.

For this reason the Teatro Príncipe spend lots of money to hire singers, to purchase Italian operatic music and finance wasteful travel to Italy to recruit the best artists that the country provided. The spoils of one of these trips was, apparently, Mercadante. Especially in the first two chapters I'll discuss the role of the bourgeoisie and of a branch of the nobility illustrated in this process, pointing out the role of characters like Count Puñonrostro or Benavente Duchess of Osuna in this political and cultural process.

During the residence in Madrid in 1830, why Mercadante choose *Francesca da Rimini* theme for his new opera? A study of this ancient story, through the pen of Dante, caught the collective imagination of the romantic generation. In this thesis I investigated and demonstrated the new moral and patriotic contents, inside the legend of Paolo e Francesca, under the artistic facade of the Romantic era. Bring out the analysis of the text, rather the score, in its formal structure and musical meaning, I propose a completely study and comprehension of the opera. What is the meaning of the opera *Francesca da Rimini*

inside the reform process of Mercadante? Through the analysis of the score my aim has been to show the news that he introduce in the *Francesca da Rimini* and which repercussion will have in the future operas.

Chapter VII presents a methodological study about the making of a critical edition. I studied the criteria of the principal critical edition of Italian composer in the XIX century, published in the last 30 years, and the I proposed the mine to apply at critical edition of *Francesca da Rimini*. The second part of this thesis presents the critical edition of *Francesca da Rimini*. Maybe the principal result of this thesis is the critical edition itself because there is no critical edition without previous studies, and no opera could properly performed without a critical edition.

INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y estructura de la tesis

Este trabajo se propone estudiar la segunda y última ópera de Saverio Mercadante (1795 – 1870) compuesta para el Teatro Príncipe de Madrid en 1830. El estudio de esta tesis abarca cuatro grandes temas:

1) **Temas históricos:** la reconstrucción de los dos viajes de Mercadante a Madrid y el ambiente social y cultural que animaba la capital española al comienzo del siglo XIX. Mercadante tuvo una estrecha relación con Madrid, mientras el producto de su primer viaje fue la producción de la ópera *I due Figaro* el segundo llevará a la composición de *Francesca da Rimini* (**Capítulos I – II**).

2) **Temas estéticos:** la contribución artística de Mercadante en el nacimiento del melodrama romántico y la posición de la ópera *Francesca da Rimini* dentro de su camino hacia la reforma operística que alcanzará con *Il Giuramento* (**Capítulos V, VI**). La tesis dedicará particular atención al antiguo argumento medieval de Paolo y Francesca reinterpretado en clave romántico (**Cap. III**).

3) **Temas de crítica textual:** análisis de problemas de filología operística italiana del comienzo del siglo XIX y su aplicación a través de la restitución del texto crítico de *Francesca da Rimini* (**Capítulos IV, VII**).

4) Realización de la **edición crítica** de la partitura, una recuperación que permita su interpretación.

Estudiar el periodo madrileño de Giuseppe Saverio Mercadante a través de sus óperas compuestas para el Teatro Príncipe de Madrid, sus cartas y su actividad como director musical del mismo, es de fundamental importancia para arrojar luz sobre las relaciones culturales entre España e Italia en las primeras décadas del siglo XIX. A pesar de la importancia que la ópera italiana tuvo en España, no existen muchas referencias en la historiografía internacional sobre las relaciones e intercambios entre los dos países. Tradicionalmente los estudios musicológicos se han dirigido a profundizar más los vínculos estéticos y productivos entre Italia y otros países como Alemania, Rusia, Austria o Francia .

La permanencia del compositor italiano en Madrid se desarrolla en dos temporadas: en la primera 1826 / 1827 compuso *I due Figaro*, en la segunda 1830 / 1831

produjo *Francesca da Rimini*. En medio el músico vivió y trabajó en Lisboa, donde estrenó *La testa di bronzo, ossia la capanna solitaria* (3/XII/1827), *Adriano in Siria* (24/II/1828), *Gabriella di Vergy* (8/VIII/1828), *Ipermestra* (29/IX/1828) y en Cádiz donde compuso y representó *La rappresaglia* (21/II/1829) y *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (10/III/1830). Mercadante llegó al Teatro Príncipe de Madrid en junio 1826 - como se comprueba desde las cartas que Cristóbal Fernández de la Cuesta envió desde Milán a sus superiores - después haber triunfado en importantes teatros como La Scala (*Elisa e Claudio*, 30/X/1821), Teatro Regio de Turín (*Didone Abbandonata*, 18/1/1823) o en la Fenice de Venecia (*Caritea Regina di Spagna*, 21/2/1826).

Al contrario de lo que se podría imaginar, en un periodo histórico de profundas transformaciones políticas y sociales, como era el comienzo del siglo XIX definido como “Década Ominosa”, Madrid y toda España tuvieron una ferviente vida operística muy productiva. El Teatro Príncipe, por ejemplo, llegó a ser desde 1815, año en que retoma su temporada operística, hasta 1850, año de la inauguración del Teatro Real, el centro de la ópera italiana en Madrid. Dentro de este marco la presencia en España de un músico de primera como Mercadante, en aquel tiempo - después de Rossini y antes de Verdi - más famoso y apreciado que Donizetti y Bellini, resulta aún mas interesante. Su presencia es el resultado de una atenta política cultural de la burguesía madrileña que quería dotarse de los mejores productos artísticos para poder lucir su poder económico y su estatus social. La ópera en lo específico, era el campo de mayor atracción y lucimiento donde se podía intervenir. Se empezó, por esta razón, a contratar carísimos cantantes, a duplicar el gasto en la compra de partituras operísticas italianas y a financiar dispendiosos viajes a Italia para reclutar la mejor oferta artística que el país proporcionaba. El botín de uno de estos viajes fue, por lo visto, Mercadante. Sobre todo en los primeros dos capítulos se analizará el rol de la burguesía y de una rama de la nobleza ilustrada en este proceso, señalando el papel de personajes como el Conde de Puñonrostro o de la Duquesa de Benavente Osuna en este proceso político y cultural.

Los siguientes capítulos surgen esencialmente de una pregunta: **¿porqué elige Mercadante el tema de la *Francesca* para su nueva ópera?** Un estudio sobre esta antigua historia que, a través de la pluma de Dante atrapó el imaginario colectivo romántico, investiga las nuevas fuerzas morales y patrióticas que, bajo la fachada artística del movimiento romántico, iban difundándose en toda Europa. Con esta primera parte (cap. I-IV), una histórica y la segunda estética, se completa el cuadro de los estudios sobre el título y su contexto. Sigue **el análisis del texto**, mejor dicho la partitura, en su

estructura formal y musical, es decir en su forma y contenido, subrayando tanto los aspectos más innovadores, dentro del habitual panorama operístico italiano, como las facetas más conservadoras, deudora de la ultimísima tradición rossiniana.

Después del análisis de la ópera (cap. V) se abre un capítulo de reflexión acerca del significado de la *Francesca da Rimini* dentro de dicha **riforma mercadantiana** (cap. VI). A través del anterior análisis, se llega a demostrar cómo el músico adoptó las convenciones operísticas en uso en el *melodramma* italiano de la primera mitad del siglo XIX, cómo las utilizó y renovó dentro de su lenguaje musical, qué influencia tuvieron y qué huella dejaron. En el capítulo VII se presenta **un estudio metodológico sobre el significado de “edición crítica”** de operas italianas del siglo XIX y, por supuesto, se presentará la metodología adoptada para la restitución crítica de la *Francesca da Rimini* de Mercadante. Repasando los últimos 30 años de ediciones críticas de operas italianas, que han visto la publicación de la ópera Omnia de Rossini, Verdi y Bellini, se hace el punto de la situación evidenciando problemáticas comunes a la hora de redactar un texto operístico y dificultades específicas propia de cada autor.

La última sección de esta tesis presenta **la edición crítica** de la *Francesca da Rimini*. Cabe destacar aquí la importancia de la partitura crítica no como anexo musical si no como *corpus* fundamental de la misma, ya que no hay edición crítica que no necesite estudios previos, y que una ópera no se puede estudiar y ejecutar correctamente sin una edición crítica, **objeto y sujeto de esta tesis**. Es de subrayar aquí como el método y la metodología de realización de la edición crítica están profundamente ligados al tipo de partitura que se estudia. No existe una metodología sino variantes que salen de principios básicos de la restitución filológica de los textos. Resulta de gran utilidad metodológica en este sentido el estudio y la descripción de los métodos aplicados en varias colecciones de ediciones críticas de ópera italiana. Por esta razón este estudio se basa en la comparación entre los textos críticos de óperas de Rossini, Verdi, Bellini y Donizetti para la realización de los criterios editoriales utilizados en la edición de la *Francesca da Rimini*, así como detallado en el capítulo VII: *Esegesi dell'edizione critica*.

2. Estado de la cuestión

La más antigua referencia bibliográfica sobre Mercadante data de 1869 y se refiere al trabajo de Francesco Florimo, bibliotecario del Conservatorio de Nápoles que fue colega y amigo de Mercadante. La enorme extensión del *Cenno storico*¹ es un recorrido muy detallado sobre músicos y personajes importantes formados en el Conservatorio de Nápoles que alcanzaron fama y honores por el mundo; sobre Mercadante, Florimo se extiende más en los aspectos biográficos que en sus éxitos, revisando, en la segunda versión del *Cenno storico*, su juicio, aspecto que trataré en el capítulo VI.

Como siempre pasa, los aniversarios de nacimiento fueron el momento en el que se despertó el interés por el recuerdo de Mercadante; en 1895, año del centenario de su nacimiento, se publicó un homenaje a todos los grandes músicos procedentes de su pueblo natal Altamura, localidad cercana a Nápoles, donde por supuesto Mercadante ocupaba el lugar de honor de la publicación.² El libro es útil para captar los primeros signos de recepción de la ópera del músico, en un periodo en el cual todavía vivía Verdi. La ciudad de Altamura estará siempre comprometida en la defensa de su ilustre ciudadano, tanto que el *Bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico di Altamura*³ (una publicación irregular nacida en 1954) reservará a menudo artículos o ensayos sobre Mercadante, pero muchas veces de corte más encomiástico que musicológico, histórico o crítico. El primer artículo con cierto rigor lo escribió Guido Bustico en uno de los primeros números de la *Rivista Musicale Italiana*.⁴ Se centra sobre todo en la producción sacra del músico, todavía hoy poco estudiada, a pesar de ocupar un puesto de relieve, ya que Mercadante fue *maestro di cappella* de la catedral de Novara durante nueve años, sucediendo a Pietro Generali. Otro libro, pequeño y no muy interesante, que se publicó por el 150º aniversario del nacimiento de Mercadante en 1945, recogía diversos artículos.⁵ Dentro de los ensayos que forman el libro solo dos artículos destacan, son los escritos por Sebastiano Luciani: *Saverio*

¹ F. FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Tipografia Lorenzo Rocco, 1869 (reed.: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con un cenno della storia della musica in Italia*, Napoli, 1881-1883; fac simile: Bologna, Forni, 1969).

² O. SERENA, *I musicisti altamurani: notizie raccolte e pubblicate in occasione del centenario di Saverio Mercadante*, Altamura, Tipografia F.lli Portoghese, 1895.

³ E. BRIZIO, *Mercadante e i "quattro grandi"*, en: *Altamura: bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico*, n. XI, 1969, pp. 71-75; E. BRIZIO, *Saverio Mercadante: cause e rimedi di un'ingiustizia*, en: *Altamura: bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico*, n. IX, 1967, pp. 85-92; S. PALERMO, *Saverio Mercadante e il teatro alla Scala di Milano*, en: *Altamura: bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico*, n. X, 1968, pp. 45-71.

⁴ G. BUSTICO, *Saverio Mercadante a Novara*, en: *Rivista Musicale Italiana*, n. XXVIII, 1921, pp. 361-396.

⁵ B. NOTARNICOLA, *Saverio Mercadante nel III cinquantenario dalla nascita: biografia critica*, Roma, Francioni, 1945.

Mercadante e la critica y Saverio Mercadante nei giudizi dei musicisti contemporanei, ambos republicados en Chigiana.⁶

Poco después, en 1952, Frank Walker publica en *Music and Letters* un artículo que marca los modernos estudios sobre el compositor, ya que por primera vez se contextualizaba Mercadante en su época y sobre todo se le comparaba con la gigante figura de Verdi.⁷ A partir de este artículo se empezó a investigar porqué Mercadante sufrió una decadencia desde 1860, resultando que no solo fue por culpa de Verdi. Walker publicó la segunda parte de su fundamental estudio en 1953 y desde entonces empezó a difundirse la costumbre de dividir la producción del compositor en dos periodos: las óperas compuestas en su primer periodo dentro de un estilo más tradicional y las que llevan a la reforma de la madurez como *Le due illustri rivali* (1838), *Elena da Feltre* (1839), *Il Bravo* (1839) y *La Vestale* (1840). Esta tesis demuestra también cómo y cuánto influyeron los años españoles en esta evolución en Mercadante, proponiendo una nueva perspectiva crítica en la historiografía del compositor.

A partir de los setenta, en Italia, el primer defensor de Mercadante fue Giovanni Carli Ballola cuyos numerosos escritos aportaron nuevas perspectivas y aportaciones críticas acerca de la obra del músico.⁸ Más recientemente destacan los estudios introductorios incluidos en las reediciones en facsímil de las partituras de canto y piano de las óperas de Mercadante que Philip Gossett escribió por la colección *Italian Opera 1810-1840: printed edition of complete operas and excerpts by contemporaries of Rossini, Bellini and Donizetti* publicada por Garland.⁹ También aparecieron nuevas referencias en las voces de las enciclopedias y diccionarios musicales, sin embargo a causa de los escasos estudios sobre Mercadante, todavía había mucha confusión sobre la datación de algunos títulos, sobre la localización de fuentes o incluso sobre detalles biográficos. Giovanni Carli Ballola escribió la voz “Mercadante” en el DEUMM, donde aparece erróneamente la *Francesca da Rimini* como ópera del 1828. Michael Rose publicó su contribuido en el *New*

⁶ AA.VV., Chigiana, n. XXVI-XXVII, 1969-1970, Firenze, Olschki.

⁷ F. WALKER, *Mercadante and Verdi*, 1ª parte en: *Music and Letters*, n. XXXIII, 1952, p. 311-321, 2ª parte en: n. XXXIV, 1953, p. 33-38.

⁸ G. CARLI BALLOLA, *Incontro con Mercadante*, en: Chigiana, n. XXVI-XXVII, 1969-1970, Firenze, Olschki, pp. 465-500; voz: “Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele”, en: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, 8 vols., A. Basso (ed.), Torino, UTET, 1985-1988, vol. V, pp. 46-48; *Mercadante e “Il Bravo”*, en: *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, G. Pestelli (ed.), Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-401.

⁹ *Italian Opera 1810-1840: printed editions of complete operas and excerpts by contemporaries of Rossini, Bellini and Donizetti*, New York-London, Garland Publishing 1985. Introducciones de P. Gossett vols. XX, 1985 (*Elena da Feltre*); XVIII, 1986 (*Il giuramento*); XXII, 1986 (*La Vestale*); XIV (*L'apoteosi d'Ercole*); XXI, 1989 (*Il Bravo*); XIV, 1989 (*Elisa e Claudio*).

Grove Dictionary of Opera donde *Francesca da Rimini* es correctamente datada “1830” pero surgen problemas sobre *I due Figaro* que Rose data entre 1827 y 1829, fue compuesta en realidad entre julio y octubre de 1826. Merito de Rose fue sin embargo destacar una profunda laguna en los primeros años sobre los estudios de Mercadante, en particular sobre su periodo en la península ibérica.

[...] a few months later february 1827 [Mercadante] was in Spain again: the details of Mercadante's life at this period are not clear, but it seems likely that one opera *I due figaro* was written for performance in Madrid but bunned on politically ground (it was eventually given there in 1835) [...] probably composed c. 1827-29¹⁰

En la misma década un trabajo firmado por Santo Palermo se proponía detallar la biografía de Mercadante a través de una primera recopilación de sus cartas. Quizás de toda la bibliografía sobre Mercadante, que todavía necesita una monografía biográfica y crítica, el trabajo de Palermo sea el mas detallado y completo.¹¹ El autor publicó la casi totalidad de las cartas que el compositor envió a Florimo y que actualmente se encuentran en el Conservatorio S. Pietro a Majella de Nápoles. Mercadante confiaba plenamente en su amigo, tanto que en sus cartas le confesaba topo tipo de juicios, perplejidad, rabia o aprobación acerca de artistas, compositores o nuevos títulos que iban saliendo. De esta correspondencia emerge la figura de un hombre con una conducta moral casi irreprochable y de artista siempre atento a las últimas tendencias.

En los noventa fueron dos los estudios de notable importancia, el primero salió de mano de Michael Wittmann que aclaró las deudas que Mercadante tuvo con respecto a la *Grand Opéra* y Meyerbeer.¹² El segundo fue el catálogo cronológico de las representaciones de las óperas de Mercadante en su época, con los repartos de cada estreno realizado por Thomas Kaufman, un trabajo necesario aunque no un verdadero catálogo temático.¹³ No obstante algunas lagunas, resulta de todas formas un buen punto de partida para cualquier investigación sobre el músico. Siempre Whittmann se ocupó de la voz “Mercadante” en las últimas ediciones del *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁴ y en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, donde ya la mayor parte de las dudas

¹⁰ M. ROSE, voz “*Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele*”, en: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., S. Sadie (ed.), London, Macmillan, 1992, vol. III, pp. 334-339.

¹¹ S. PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985.

¹² M. WITTMANN, *Meyerbeer and Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy*, en: *Cambridge Opera Journal*, vol. V, n. 2, 1993, pp. 115-132.

¹³ T. KAUFMAN, *Catalogue of Mercadante's Operas Chronology of Performances with casts*, en: *Mercadante. Bollettino dell'Associazione Civica "S. Mercadante"*, n. I, 1996, pp. 5-134.

¹⁴ M. WITTMANN, voz “*Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele*” en: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, vol. XII, F. Blume, L. Finscher (eds.), Kassel, Bärenreiter, pp. 1-16.

biográficas había sido resueltas después de dos décadas de investigaciones, de hecho en esta segunda edición Wittmann amplía y corrige el precedente estudio de Rose:

[...] his work as director of the royal opera house of Lisbon and Madrid, which seemed to contemporaries to be continuing the 18th century neapolitan tradition, had considerably enhanced Mercadante's reputation in Italy. The perspicacity with which he absorbed the developments of melodramma drammatico from 1827 is remarkable: while he was still in Madrid he staged Bellini's *La straniera* and composed *Francesca da Rimini* to an existing libretto by Romani. In contrast to his previous practice on similar occasions, Mercadante made considerable changes to Romani's libretto, with the aim of producing a tragic triangular story on the model of *Il Pirata*. Musically too, the work betrays the influence of the bel canto style typical of Bellini¹⁵

Entre las más recientes aportaciones bibliográficas sobre Mercadante destaca un pequeño pero denso estudio de Ernesto Pulignano sobre *Il Giuramento*, que analiza los aspectos textuales de la ópera, y su peculiaridades musicales.¹⁶ El atento análisis de Pulignano estudia las componentes morfológicas-dramáticas del *Giuramento* proponiendo tres enfoques analíticos correlatos: comparación entre la estructura de la fuente literaria de la ópera (*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo), el libreto de Gaetano Rossi para Mercadante y el sucesivo libreto que Boito preparará para Ponchielli. Análisis morfológica de la ópera de Mercadante basado sobre la estructura de los *numeri* musicales y sucesivamente sobre la organización y caracterización melódica de cada personaje. Pulignano demuestra al final como la búsqueda de nuevas soluciones formales y la construcción de melodías experimentales han perjudicado una completa afirmación de Mercadante en los últimos años de su carrera.

Como es lógico, en relación a la actividad de Mercadante en España se localizan breves referencias generales en las publicaciones de Carmena y Millán, Peña y Goñi. En la *Crónica* de Carmena y Millán¹⁷ se puede reconstruir la actividad de Mercadante en el Teatro Príncipe como director y compositor durante las temporadas 1826/1827 y 1830/1831, aunque detalles y datos mas exhaustivos se encuentran en la prensa contemporánea, en lo específico en el *Diario de Avisos de Madrid*. En los *Apuntes Históricos*

¹⁵ M. ROSE, voz "*Mercadante (Giuseppe) Saverio (Raffaele)*", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., S. Sadie (ed.), London, Macmillan, 1980, vol. XII, pp. 170-176. Voz ampliada y corregida por M. Wittmann en la edición del 2001, 29 vols., vol. XVI, pp. 438-448.

¹⁶ E. PULIGNANO, "*Il Giuramento*" di Rossi e Mercadante, Torino, EDT, 2007.

¹⁷ L. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestro días*, Madrid, Minuesa, 1878 (reed. Facs. Colección "Retornos", Madrid, ICCMU, 2002).

de Peña y Goñi¹⁸ Mercadante sobresale como discípulo de Rossini, una clasificación simplista si pensamos que el libro de Peña es de 1881 y que mientras tanto Mercadante había evolucionado considerablemente, sin embargo es útil registrar la presencia de Mercadante en el programa de varios conciertos que Peña y Goñi anota a lo largo de sus memorias. Otras referencias posteriores y más generales solo mencionan brevemente la presencia de Mercadante en Madrid, sin entrar en detalles, como es el caso de los volúmenes de Rafael Mitjana¹⁹ y Carlos Gómez Amat.²⁰

Un caso excepcional dentro de la bibliografía española es la publicación de las cartas de Mercadante a la Duquesa de Benavente. El trabajo, por mano de Álvarez Solar Quintes,²¹ publica las cartas entre Mercadante y la XII Duquesa de Benavente (María Josefa Pimentel y Telléz-Girón). Mercadante y la Duquesa se conocieron en Madrid en 1826, desde entonces los dos quedaron unidos con lazos de profunda amistad. La Duquesa comisionó varias obras sacras al músico que reputaba de los mejores, Mercadante por su parte siempre se acordaba de enviar felicitaciones a la Duquesa y a su familia por Navidad o Pascua. Mas allá del protocolo hay cartas donde emerge la verdadera y reciproca estima que los dos sentían el uno para la otra. Estas cartas están hoy en día archivadas en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, con sede a Toledo. Siempre en el ámbito de la bibliografía española sobre el tema, hay que destacar la publicación de las actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid en 1999: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Esta reciente publicación, a pesar de no ofrecer ninguna referencia directa a Mercadante, es la más importante para comprender el contexto operístico de la época en la que el compositor trabajó.²²

En definitiva los estudios sobre Mercadante son esporádicos y no homogéneos. Varios investigadores han estudiado diferentes aspectos del compositor, cada uno movido por sus intereses personales. No ha habido hasta ahora una voluntad coordinada que haya sistemáticamente investigado por lo menos los aspectos fundamentales de la obra y de la biografía del compositor. Ni siquiera existe un catálogo temático oficial de su

¹⁸ A. PEÑA Y GOÑI, *La música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Zozaya, 1881 (reed. Facs. Colección "Retornos", Madrid, ICCMU, 2003).

¹⁹ R. MITJANA, *La musique en Espagne, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 4 vols., A. Lavignac y L. de La Laurencia (eds.), Paris, Delagrave, 1920, pp. 1913-2351 (traducción española: *Historia de la música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993).

²⁰ C. GÓMEZ AMAT, *Historia de la música española. Vol. 5, Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 2004.

²¹ N. ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, *Saverio Mercadante en España y Portugal. Su correspondencia con la Condesa de Benavente*, Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del C. S. I. C., vol. VII, Barcelona, pp. 201-208.

²² E. CASARES, A. TORRENTE (eds), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Actas del Congreso Internacional *La ópera en Hispanoamérica: una creación propia* (Madrid, 29 noviembre – 3 diciembre 1999), 2 vols., Madrid, ICCMU, 2001-2002.

obra. Mirando esta situación bibliográfica parece que Mercadante siga siendo catalogado, por los musicólogos, como uno de los compositores menores dell'*Ottocento*. Sin embargo mirando el interés directo de teatros y público se puede leer otra realidad: en los últimos cinco años se han programado óperas de Mercadante en varios teatros y festivales por el mundo: *Il Giuramento*, *Il Bravo*, *Pelagio* y *Caritea Regina di Spagna* se han visto en el Festival della Valle d'Itria, el Festival del Wexford ha puesto en escena *Virginia* mientras que el Bad Wildbad festival programó en el 2011 *I Briganti*. Bajo el punto de vista discográfico la propuesta ha sido más contundente, se pueden encontrar con facilidad recientes grabaciones de *I normanni a Parigi*, *Emma d'Antiochia*, *Maria Stuarda*, *Zaira o Orazi e Curiazi*. Puede ser que estamos viviendo una Mercadante *renaissance*, o que el mercado se haya saturado de proponer los mismos títulos y el público de escucharlos, pero lo que está emergiendo es la importancia de este compositor, su papel en el panorama operístico italiano y su merecida posición al lado de Donizetti, Rossini o Bellini.

No obstante esta realidad, de toda su producción ha sido publicada en edición crítica unos conciertos para flauta y orquesta y una ópera sola que, contrariamente a lo que se puede pensar, no es *Il Giuramento*, su título más famoso, si no *I due Figaro*.²³ Esta ópera ha sido dirigida por el M^º Riccardo Muti en el Festival del Salzburgo y en el Ravenna Festival (2011), así como en el Teatro Real de Madrid y en el Teatro Colón de Buenos Aires (2012). Esta tesis es el natural complemento de mis estudios empezados hace seis años sobre la figura de Mercadante en Madrid y que han visto un primero gran resultado con la publicación junto al Prof. Víctor Sánchez de la partitura de *I due Figaro*. Se presenta ahora el natural complemento a aquella publicación con la presentación de la edición crítica de la segunda y última ópera del compositor de Altamura para Madrid. Se cierra así un camino de investigación que ha querido ofrecer en la manera más exhaustiva posible nuevos e inéditos resultados sobre Mercadante y la ópera italiana en Madrid al comienzo del siglo XIX.

²³ S. MERCADANTE, *I due Figaro. Ossia il soggetto di una commedia*, edición crítica por V. Sánchez y P. Cascio, Bologna, Ut Orpheus, 2011.

PARTE PRIMA

Francesca da Rimini

Studio

CAPITOLO I

Saverio Mercadante a Madrid nel 1826 e la genesi de *I due Figaro*

Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (Altamura, 17/IX/1795 - Nápoles, 17/XII/1870) es uno de los pilares de la historia de la ópera italiana. Durante su larguísima carrera conoció el apogeo y el silencio de Rossini, el ascenso de Bellini, los primeros éxitos de Donizetti y, finalmente, el triunfo de Verdi. En esta maraña de acontecimientos Mercadante tuvo el valor y el genio de proponer un nuevo camino en la historia del género.

Su desarrollo artístico se inició en la fase del rossinismo hasta producir las primeras operas románticas, con la utilización de nuevos patrones formales, para volver al final de su carrera a los modelos más convencionales, como dijo Della Seta una “opera seria napoletana arricchita delle esperienze neogluckiane degli anni Dieci”¹. Uno de los elementos que, sin embargo, Mercadante mantuvo en todo este cambio fue su fidelidad hacia el bel canto, fuerza generadora en la que siempre creyó y que contribuyó a enriquecer dejando un gran patrimonio para los compositores y cantantes de la sucesiva generación.

*Quizás Mercadante fue un autor apreciado más por los musicólogos que por los músicos sin embargo vuelve hoy con fuerza conquistando público y crítica; de hecho el compositor napolitano no escribía sus operas para los historiadores sino para el público. Aunque en los últimos años se han publicado nuevos e interesantes estudios sobre él, permanece un vacío, especialmente sobre su etapa madrileña. En este capítulo y en el siguiente se reconstruye, por primera vez y usando documentación inédita y fuentes primarias, su paso por la capital española y el contexto que vio la composición de *I due Figaro* y *Francesca da Rimini*.*

¹ F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in: *Storia della musica. L'Ottocento*, vol. IX, Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1993, pag. 181.

1. L'opera italiana a Madrid

1.1. Un periodo d'oro: 1822-1826

Nei primi vent'anni del secolo diciannovesimo la vita politica in Spagna era disastrosa. Ferdinando VII aveva riportato nel paese il più feroce assolutismo: perseguitò ed esiliò i liberali, repressi i diritti civili, soffocò le rivolte costituzionali, ed anche nel cosiddetto triennio liberale (1820-1823), pur costretto a giurare la Costituzione, cospirò per ristabilire l'assolutismo, dando il via, nel 1823, a quella che fu ricordata come la *Década ominosa*, il "decennio nefasto". D'altro canto, anche le finanze spagnole versavano in condizioni catastrofiche, soprattutto a causa della perdita delle colonie americane. In questo difficile periodo, paradossalmente, l'attività del Teatro Príncipe, destinato assieme al Teatro de la Cruz alle rappresentazioni d'opera italiana, godeva di straordinaria salute.²

Il glorioso Teatro Príncipe era stato costruito nel 1582 per allestire spettacoli di prosa, ma nel corso dei secoli aveva subito profonde trasformazioni architettoniche e funzionali, diventando, dal 1815 (anno nel quale riprese con continuità una stagione operistica) al 1850 (anno dell'inaugurazione del Teatro Real), il centro dell'opera italiana a Madrid.³ Particolare rilievo ebbe la stagione 1826-1827, per la quale furono scritturati cantanti appositamente scelti in Italia e, insieme a loro, anche il compositore Saverio Mercadante. Un preciso resoconto dell'epoca, pervenutoci per mano dell'accorto cronista Mesonero Romanos, sottolineava come il ritrovato sfarzo con il quale si rappresentavano gli spettacoli e l'accurata scelta dei titoli messi in cartellone mandavano in visibilio il pubblico madrileni. Un entusiasmo che non solamente rendeva omaggio alle prodezze vocali degli artisti, ma sconfinava persino nella moda, a loro ispirata. Ricorda Romanos che ci si vestiva *à la Montresor*, ci si pettinava *à la Cortesi*, mentre le donne mascoline adottavano fogge *à la Fabbrica*; ricorda anche, con un certo rammarico e quasi rassegnato, che questo furore durò

² Sull'opera italiana in Spagna si vedano tra l'altro: E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, ed. facsimile con introduzione di J. J. Carreras, Madrid, ICCMU, 2004; *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, atti del convegno internazionale (Salamanca, 1994), a cura di R. KLEINERTZ, Kassel, Reichenberger, 1996; E. CASARES, *L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni*, in: *Musica in scena*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1996, vol. 3: *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, pp. 469-528; *Music in Spain during the eighteenth century*, a cura di M. BOYD e J. J. CARRERAS, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; *La ópera en España e Hispanoamérica*. Atti del convegno internazionale *La ópera en Hispanoamérica: una creación propia* (Madrid, 29 novembre – 3 dicembre 1999), 2 voll. a cura di E. CASARES e A. TORRENTE, Madrid, ICCMU, 2001-2002; E. CASARES, L. STEIN, "Opera", in: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, a cura di E. Casares, Madrid, ICCMU, SGAE, 2001.

³ Cfr.: A. L. FERNANDEZ MUÑOZ, *Arquitectura Teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapies, 1988. A. CASTRO JIMENEZ, *Teatros Históricos de Madrid. Edificios singulares*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2006.

tutto l'anno e che il fascino della novità fu così forte che i precetti della moda si fecero di fatto coercitivi.⁴

Proprio la moda guardò con attenzione a questo rinnovato e vigoroso fenomeno di massa che era l'opera italiana, prendendone spunto per dettare lo stile delle dame facoltose. Così, durante e dopo le rappresentazioni de *Il Crociato in Egitto* al Teatro Príncipe, divenne d'obbligo - per essere *à la page* - legare alla pochette un vistoso foulard stampato con croci latine, mentre, durante le rappresentazioni de *L'assedio di Corinto*, indossare il color rosso Corinto fu considerato segno di alto rango, non necessariamente aristocratico. Non mancarono, in questo furore, episodi meno frivoli: si ricorda addirittura la morte per asfissia di una guardia municipale, travolta dalla folla in attesa dell'apertura del botteghino. Chissà che la sintesi, satirica e pungente, di ciò che fu l'opera italiana a Madrid nel secondo decennio dell'Ottocento, non l'abbia lasciata Breton de los Herreros nel suo *Furor filarmónico*:

Triunfe *Pacini*, triunfe *Cimarosa*
Y eríjase de mármol y granito
Pirámide á *Rossini* magestuosa.

Deja que, sin alzar tu inútil grito,
Cual sus tablas un día en el desierto
Se adore de *Moisés* el *spartito*.

[...]

¿No es risa ver al pueblo cómo brega
Para alcanzar billetes del *Crociato*?
¡A tanto, Anfriso, la locura llega!

Uno pierde la capa, otro un zapato;
Otro desde la víspera bosteza
Sobre la dura losa. ¡Mentecato!

[...]

En que ignorado pueblo de la tierra,
Aunque perdone *Il Posto*, canta un reo
Delante del consejo de la guerra?

[...]

Basta: solo diré que no me espanto
Si entre *bemoles* el *tam-tam* resuena,

⁴ R. de MESONERO ROMANOS, *Escenas matritenses*, Barcellona, Planeta, 1987.

Ni *Claudio* cantarín me arranca llanto

[...]

¿Quién vale más *Racine* ó *Mercadante*?

¿Es más justo reír en *El avaro*
que aplaudir una *pieza concertante*?⁵

Il libello se la prende più e più volte con Mercadante, lampante esempio di quanta influenza le sue opere ebbero sul pubblico madrilenio. Quando Breton parla del “Il Posto”, fa riferimento ad *Adele ed Emerico ossia il posto abbandonato* (Milano, La Scala, 1822) che Mercadante presentò, in una nuova versione profondamente rimaneggiata appositamente per il pubblico spagnolo, il 29 agosto 1826 al Teatro Príncipe. In quest’opera le scene IV – VIII dell’atto secondo rappresentano proprio il momento dell’incriminazione di Emerico davanti ad un tribunale militare, pretesto che Breton coglie al volo per dileggiare l’assurdità della situazione. “Claudio” fa ovviamente riferimento all’opera semi seria *Elisa e Claudio o sia l’amore protetto dall’amicizia* (Milano, La Scala, 1821) un vero successo a Madrid, presentata per la prima volta nel 1824 e ripresa quasi ininterrottamente fino al 1832.⁶ Herreros non andava contro l’opera in sé, anzi con premura precisava “No soy yo de la música contrario; / sólo pudiera serlo un delirante”.⁷ Denunciava, invece, l’assurda moda esplosa nella capitale, l’adesione, per principio o per interesse, di buona parte del novello pubblico borghese, l’ignoranza e la superficialità di molte di quelle dame imbellettate che, per partito preso, si misero a disprezzare la musica spagnola disertando oltretutto, da sera a mattina, le sale di prosa. Herreros lanciava così dure critiche a questa parte della nuova classe borghese che vedeva ora Lope de Vega o Calderón de la Barca come noiosissimi commediografi, un gesto questo per schierarsi dalla parte della modernità, scrollandosi la polvere del conservatorismo per aprirsi a qualsiasi spiraglio culturale proveniente dal resto dell’Europa, senza discernimento o comprensione.

Come ben ha studiato Emilio Casares⁸, la porta d’entrata per i titoli rossiniani in Spagna era Barcellona. Più precisamente si può rintracciare una data che segna l’inizio del furore rossiniano: il 19 agosto del 1815, quando al Teatro Principal, o de la Santa Creu, si mise

⁵ M. BRETON DE LOS HERREROS, *Contra el furor filarmónico, ó mas bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid, Imprenta de D. M. De Burgos, 1828.

⁶ L. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Minuesa de los Rios, 1878, ed. facsimile con introduzione di E. Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, Colección Retornos, 2002.

⁷ M. BRETON DE LOS HERREROS, *Contra el furor filarmónico...*, pag. 9.

⁸ E. CASARES, *Rossini: la recepción de su obra en España*, in: Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 10, 2005, Madrid, ICCMU, pp. 35-70.

in scena *L'italiana in Algeri*. Da lì il passo per raggiungere Madrid fu brevissimo, e già nel 1822 solo nella capitale si potevano contare ben 156 rappresentazioni di opere di Rossini, in sostanza una ogni due giorni, per tutto l'anno. Rossini era presente anche fuori i teatri, fatto che contribuì, in maniera ancora più decisiva, alla sua diffusione. Nei saloni e nei caffè si faceva ampio uso delle riduzioni per pianoforte o chitarra di numeri tratti dalle sue opere, così come in parrocchie e cattedrali si usavano trascrizioni da sue opere per uso religioso. I legami tra la Spagna e Rossini furono sempre molto forti, sinceri e reciproci. Nel 1816 la Sociedad de Accionistas del Teatro Principal iniziava una trattativa per avere Rossini come Maestro Direttore al Cembalo, Rossini stesso si sposerà con la madrilenza Isabel Colbrand, un'altra duratura amicizia la mantenne con il banchiere spagnolo Alejandro Aguado, artefice del viaggio che il compositore farà a Madrid nel febbraio del 1831, ed infine la genesi dello *Stabat Mater* partirà proprio da un incarico del prelado madrilenno Manuel Fernandez Varela.

L'arrivo a Madrid, nel 1822, di una compagnia d'opera italiana, in cui figuravano due notissime prime donne: Adelaide Sala ed Adelaide Dalmani-Naldi, fu dunque il detonatore della rinascita dell'opera italiana, Rossini *in primis*, al Teatro Príncipe di Madrid. In un repertorio essenzialmente rossiniano, la perfezione delle loro esecuzioni e l'apprezzata qualità musicale dei titoli che portavano in cartellone impressionarono così fortemente il pubblico madrilenno che da allora, così come già era successo nel secolo precedente, fu sempre ben disposto ad accogliere qualsiasi titolo operistico proveniente dall'Italia. Un breve prospetto illustra la quantità e la qualità dei titoli operistici italiani che circolavano a Madrid. La stagione d'opera a Madrid iniziava subito dopo Pasqua, e terminava il primo giorno di Quaresima dell'anno seguente. A differenza di un moderno cartellone operistico odierno, nei due teatri di Madrid ove si rappresentavano opere (Príncipe e Cruz), venivano scelti ogni stagione da sette ai nove titoli che venivano distribuiti tra i cantanti della compagnia, i quali erano contrattati per una intera stagione. Il calendario delle rappresentazioni non era predeterminato per cui sul *Diario de Avisos de Madrid* compariva giornalmente quale opera sarebbe stata rappresentata e, a volte, a che punto erano le prove per la successiva opera in allestimento. In questo modo si aveva gran libertà di riproporre, per esempio, più e più volte il *Barbiere di Siviglia*, che messo in scena sempre dallo stesso cast (o con piccole sostituzioni) garantiva una facilissima riproposizione, e che oltretutto risolveva problemi tecnici di programmazione causati, per esempio, da un fiasco di un'opera poco apprezzata dal pubblico e quindi da sostituire immediatamente. Il *Barbiere* si convertì praticamente in un'opera

tappabuchi ma dal sicuro successo di pubblico e botteghino. Per rendere l'idea di com'era organizzata, o meglio, di come funzionava una stagione operistica a Madrid, si riportano di seguito i calendari dettagliati di sei stagioni:

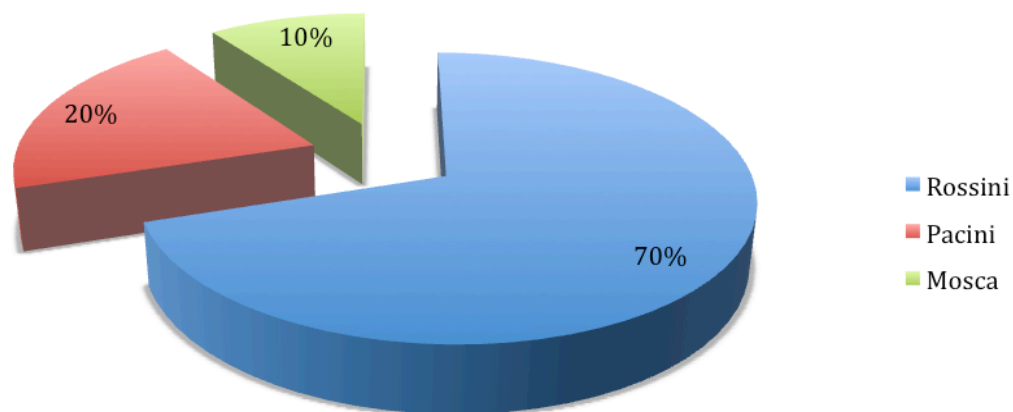
- A) Stagione 1825/1826: ultima stagione con cantanti spagnoli
- B) Stagione 1826/1827: la prima stagione organizzata e diretta da Mercadante
- C) Stagione 1827/1828: la prima stagione organizzata e diretta da Carnicer
- D) Stagione 1828/1829
- E) Stagione 1829/1830
- F) Stagione 1830/1831: la seconda e ultima stagione organizzata e diretta da Mercadante

A) Stagione d'opera 1825/1826			
Rossini:			
La gazza ladra, Il Barbiere di Siviglia, L'inganno felice, Torvaldo e Dorliska, Il turco in Italia, Matilde di Shabran			
Pacini:			
Il falegname di Livonia, La schiava in Bagdad			
Mosca:			
I Pretendenti			

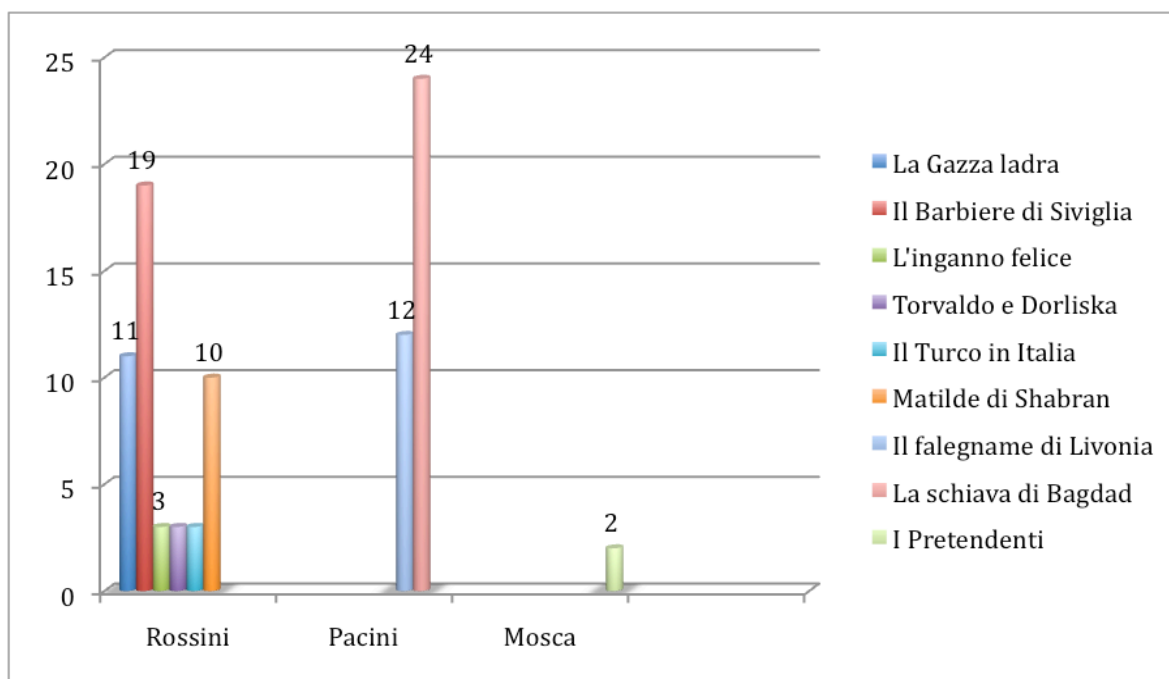
MAGGIO			
4, 5, 7, 8, 9	<i>Rossini</i>	La gazza ladra	Lavigne, Spontoni, Navarro, Lopez, Munné, Ruiz, Llord, Lledó
14, 15, 16, 19, 20		Il Barbiere di Siviglia	Senessi, Delgado, Lavigne, Lopez, Munné, Ruiz, Llord, Lledó, Casanova, Morales
GIUGNO			
10, 11, 12	<i>Rossini</i>	L'inganno felice	Lavigne, Munné, Lopez, Fernandez, Llord
23, 24, 25		Il Barbiere di Siviglia	
LUGLIO			
9, 10, 11, 12, 18, 19	<i>Pacini</i>	Il falegname di Livonia	Lledó, Spontoni, Navarro, Munné, Lopez, Senessi, Llord
AGOSTO			
8, 9	<i>Pacini</i>	Il falegname di Livonia	
27, 28, 29, 30, 31		La schiava in Bagdad	Lavigne, Delgado, Valencia,

			Lopez, Munné, Ruiz, Fernandez
SETTEMBRE			
5, 6, 7, 8	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
14, 15	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
28, 29, 30		La gazza ladra	
OTTOBRE			
1, 2, 3, 4	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
11, 12, 13	<i>Rossini</i>	Torvaldo e Dorliska	Lavigne, Spontoni, Lopez, Munné, Ruiz, Fernandez
24, 25, 26		Il barbiere di Siviglia	
29, 30, 31		La gazza ladra	
NOVEMBRE			
8, 9, 10, 11, 12, 13, 27, 28	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
13, 14, 15	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
20, 21	<i>Mosca</i>	I pretendenti	Lavigne, Spontoni, Lopez, Munné, Llord. Ruiz, Lledó
DICEMBRE			
4, 15	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
6, 7, 8		Il turco in Italia	Lavigne, Spontoni, Lopez, Munné, Ruiz, Llord, Fernandez
25, 26, 27, 28	<i>Pacini</i>	Il falegname di Livona	
GENNAIO 1826			
7, 8, 9, 13, 14, 15, 19, 20	<i>Rossini</i>	Matilde di Shabran	Lavigne, <u>Cobo</u> , Lledó, Lopez, Munné, Senessi, Ruiz, Llord
28, 29, 30	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
FEBBRAIO			
5	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
6, 7		Matilde di Shabran	

Madrid
stagione operistica 1825/1826
- presenza per autori -



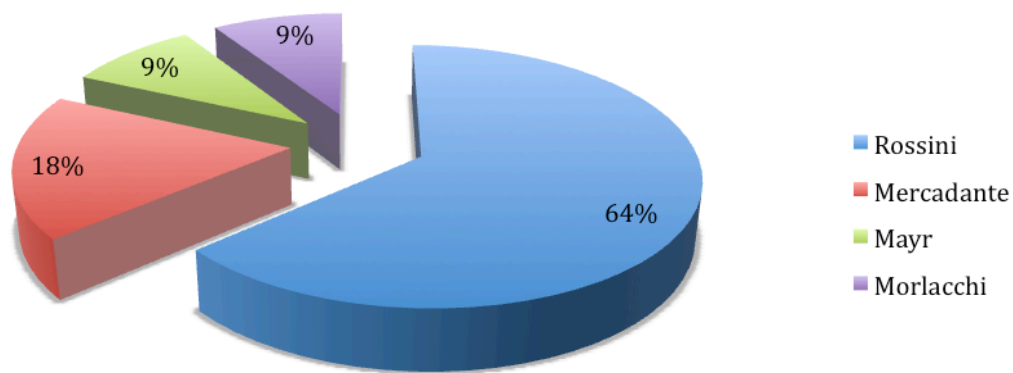
Madrid
stagione operistica 1825/1826
- presenza per titoli e rappresentazioni -



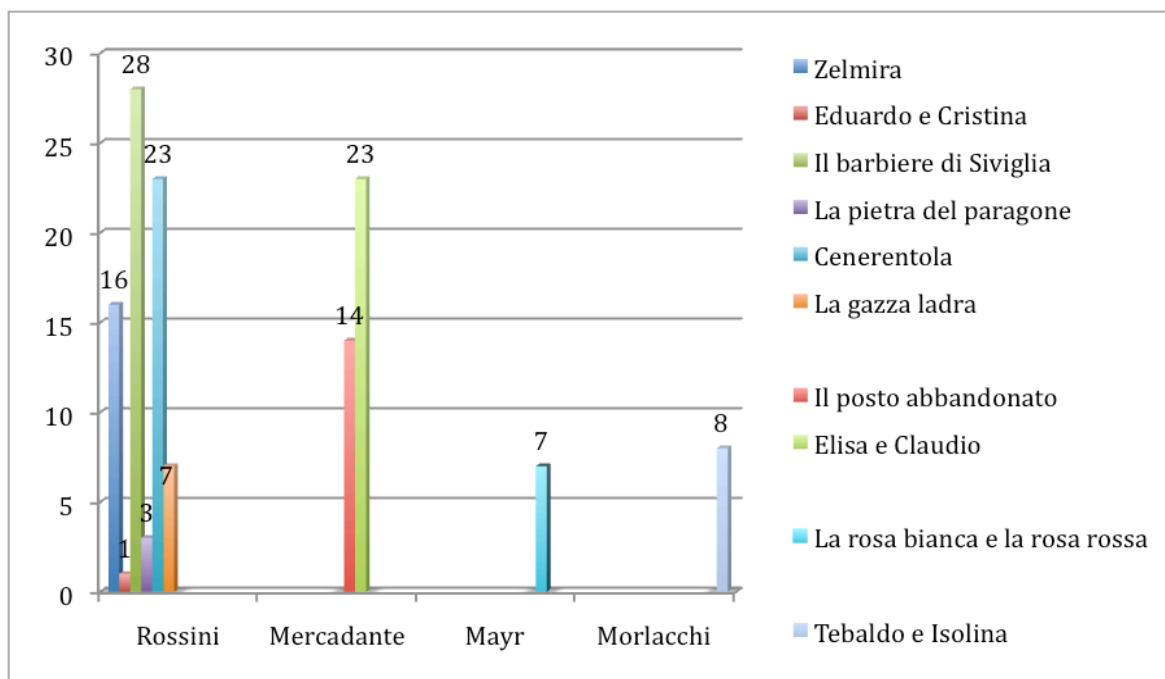
B) Stagione d'opera 1826/1827			
<p>Rossini: Zelmira, Eduardo e Cristina, Il Barbiere di Siviglia, La pietra del paragone, La Cenerentola, La gazza ladra, L'italiana in Algeri</p> <p>Mercadante: Elisa e Claudio, Il posto abbandonato</p> <p>Mayr: La rosa bianca e la rosa rossa</p> <p>Morlacchi: Tebaldo e Isolina</p>			
GIUGNO 1826			
13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 26, 27	<i>Rossini</i>	Zelmira	Cortesi, Lledó, Montresor, Maggiorotti, Munné, Ruiz, Lord
LUGLIO			
6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 18, 19	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	Cortesi, Lledó, Navarro, Montresor, Maggiorotti, Vaccani, Llord
AGOSTO			
8, 9, 10, 11, 15, 16, 17	<i>Rossini</i>	Il Barbiere di Siviglia	Corri-Paltoni, Navarro, Munné, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz
20, 21		Zelmira	
29, 30, 31	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato - nuova versione -	Cortesi, Fabbrica, Spontoni, Munné, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz, Llord
SETTEMBRE			
9, 11, 12, 13, 17, 21	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
16, 18, 25, 26, 30	<i>Rossini</i>	Il Barbiere di Siviglia	
28, 29	<i>Mayr</i>	La rosa bianca e la rosa rossa	Llop, Cortesi, Navarro, Montresor, Vaccani, Llord
OTTOBRE			
4, 5, 6, 12, 13, 25, 26	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato	
9, 10, 19, 30	<i>Rossini</i>	Il Barbiere di Siviglia	
16, 17, 23, 31	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
18	<i>Rossini</i>	Eduardo e Cristina	
28	<i>Mayr</i>	La rosa bianca e la rosa rossa	

NOVEMBRE			
2, 3, 4	<i>Rossini</i>	La pietra del paragone	
6, 7	<i>Mayr</i>	La rosa bianca e la rosa rossa	
10, 28	<i>Rossini</i>	Il Barbiere di Siviglia	
13, 14, 21, 22, 29		La Cenerentola	Cortesi, Lledo, Navarro, Montresor, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz
17	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato	
24, 25	<i>Rossini</i>	Zelmira	
DICEMBRE			
1, 2	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
4, 5, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23	<i>Rossini</i>	La Cenerentola	
12, 13		Il barbiere di Siviglia	
29, 30	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato	
GENNAIO 1827			
3, 4, 5, 10, 22	<i>Rossini</i>	La gazza ladra	Fabbrica, Cortesi, Spontoni, Munne, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz Llord
8, 16	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
9, 19	<i>Mayr</i>	La rosa bianca e la rosa rossa	
12	<i>Mercadante</i>	Il Posto abbandonato	
13, 20, 27, 28	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
15		La Cenerentola	
18	<i>Mercadante</i>	Prima esecuzione assoluta della <i>Sinfonia caratteristica spagnola</i> da "I due Figaro". Dal <i>Diario</i> : "la rapida venta de todos los ejemplares impresos verificada en el mismo día de su publicación, manifiesta el grande aprecio [...] dando marcha a que por falta de aquellas hayan corrido muchas copias manuscritas inexactas y faltas. El prof. [Bartolomé] Wiroms se ha apresurado a reimprimirla"	
24	<i>Rossini</i>	Zelmira	
31	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
FEBBRAIO			
1, 12, 13, 17, 21, 22, 26	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
3, 8, 27, 28	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
5, 14		La gazza ladra	
7		La Cenerentola	
10		Zelmira	
16, 19, 20		L'italiana in Algeri	

Madrid
stagione operistica 1826/1827
- presenza per autori -



Madrid
Stagione operistica 1826/1827
- presenza per titoli e rappresentazioni -



C) Stagione d'opera 1827/1828

Rossini:

**La gazza ladra, Semiramide, Il barbiere di Siviglia, Otello,
Matilde di Shabran, Zelmira**

Mercadante:

Elisa e Claudio, Il posto abbandonato

Morlacchi:

Tebaldo e Isolina

Carnicer:

Elena e Costantino

Pacini:

La schiava in Bagdad

Meyerbeer:

Il crociato in Egitto

APRILE 1827

17, 18, 26, 27	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	Cortesi, Fabbrica, Navarro, Montresor, Vaccani, Llord
23, 24, 29, 30	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	Cortesi, Fabbrica, Navarro, Montresor, Vaccani, Llord

MAGGIO

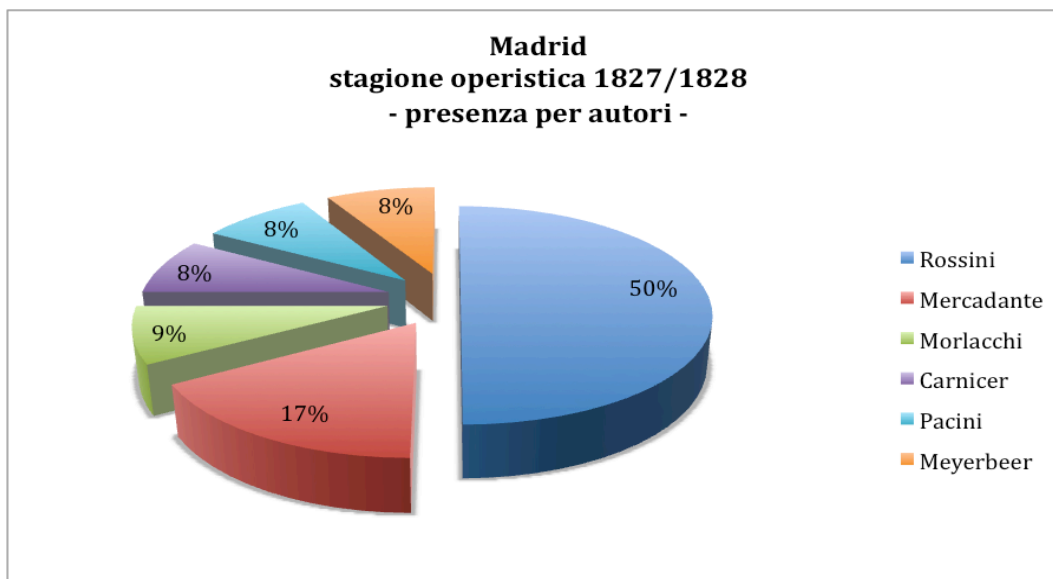
8, 10, 11, 22, 23	<i>Rossini</i>	La gazza ladra	Valencia, Rossi, Cortesi, Spontoni, Navarro, Maggiorotti, Vaccani, Llord
14, 15	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
18, 19	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato	Fabbrica, Cortesi, Spontoni, Valencia, Maggiorotti, Vaccani, Rossi, Llord
26, 27	<i>Rossini</i>	Semiramide	Albini, Fabbrica, Navarro, Maggiorotti, Valencia, Rossi, Llord, Mata

GIUGNO

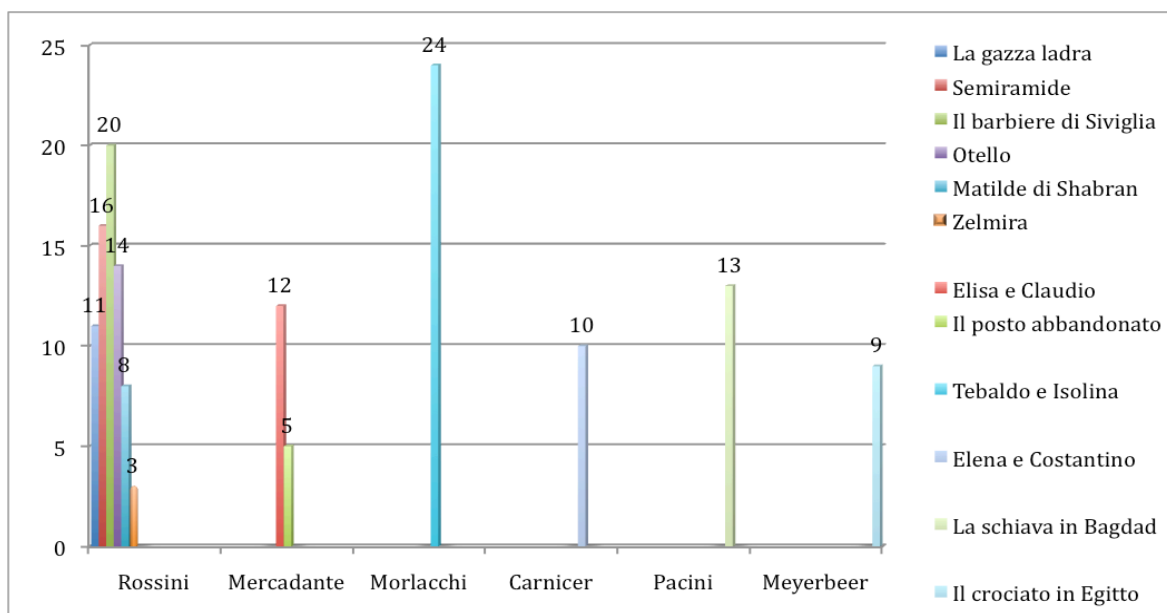
1, 2, 8, 9, 15, 16, 22, 23, 28		Semiramide	
5, 6, 30	<i>Mercadante</i>	Il posto abbandonato	
12, 13, 18, 19, 25, 26	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	Fabbrica, Valencia, Maggiorotti, Vaccani

LUGLIO			
2, 30		Il barbiere di Siviglia	
3, 6, 7, 10, 11		Semiramide	
13, 24		La gazza ladra	Cortesi, Navarro, Spontoni, Valencia, Maggiorotti, Vaccani, Rossi, Llord
16, 17, 19, 20, 26, 27	<i>Carnicer</i>	Elena e Costantino	Albini, Lledo, Spontoni, Valencia, Maggiorotti, Rossi, Llord
AGOSTO			
2, 3, 4, 8, 9, 17, 21, 22	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	Albini, <u>Luisa de Antonio</u> , Maggiorotti, Vaccani, Llord
12, 13, 16, 31	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
28		La gazza ladra	
SETTEMBRE			
14, 15, 16, 21, 22	<i>Rossini</i>	Otello	Basilio Basili, Albini, Lledo, Valencia, Vaccani, Rossi
19, 20		Il barbiere di Siviglia	
25, 27	<i>Carnicer</i>	Elena e Costantino	
OTTOBRE			
5, 6, 14, 15	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
10, 31		La gazza ladra	
16, 17, 18, 24, 25, 27, 28	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	Albini, Navarro, Valencia, Maggiorotti, Vaccani, Llord, Mata
20	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
NOVEMBRE			
2, 4, 20, 28		Tebaldo e Isolina	
7, 8, 9	<i>Rossini</i>	Matilde di Shabran	Albini, Lledo, Spontoni, Valencia, Maggiorotti, Vaccani, Rossi, Llord
12, 23, 24, 27	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
13	<i>Rossini</i>	La gazza ladra	
16, 17	<i>Carnicer</i>	Elena e Costantino	
18	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
DICEMBRE			
1, 2, 11, 13, 14, 29	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
4, 5, 10, 16, 17	<i>Rossini</i>	Matilde di Shabran	
20, 21, 22, 30, 31	<i>Meyerbeer</i>	Il crociato in Egitto	Cortesi, Albini, Spontoni, Luisa de Antonio, Magnani, Maggiorotti, Llord
GENNAIO 1828			
2, 3, 4, 11, 12, 25,	<i>Rossini</i>	Otello	

26			
7, 8	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
14, 27	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
15	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
18, 19, 22, 23	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
FEBBRAIO			
1, 2, 4, 5	<i>Meyerbeer</i>	Il crociato in Egitto	
7, 8	<i>Rossini</i>	Otello	
12, 13, 17		Zelmira	



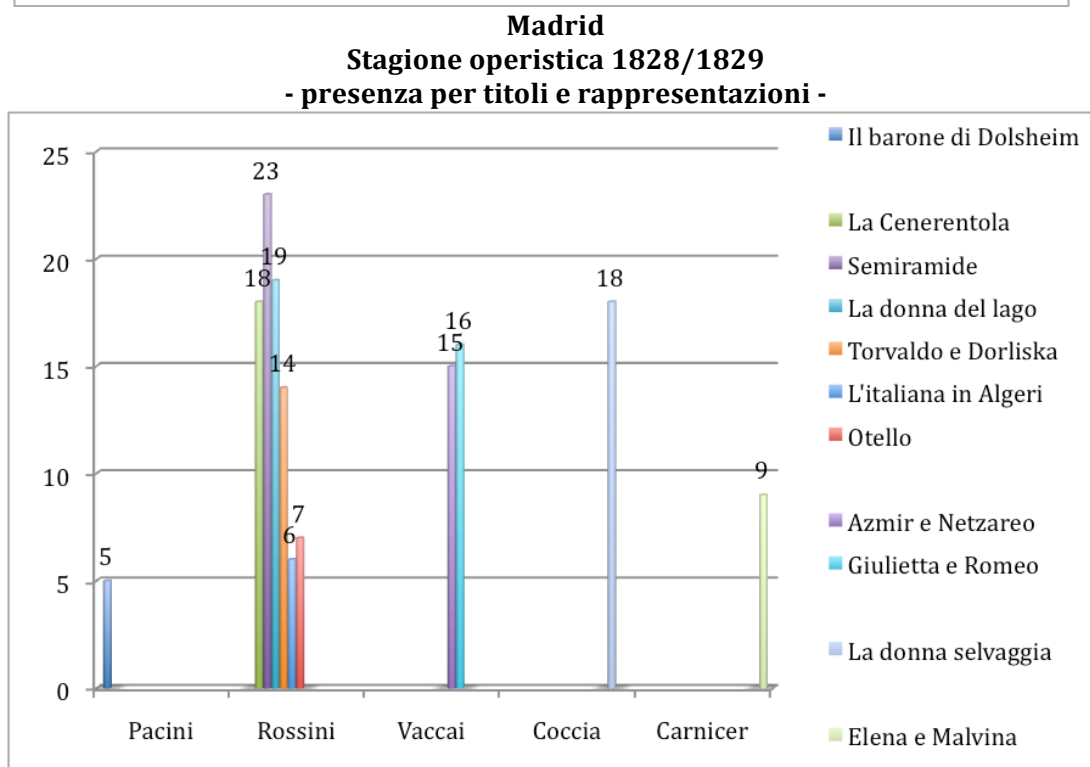
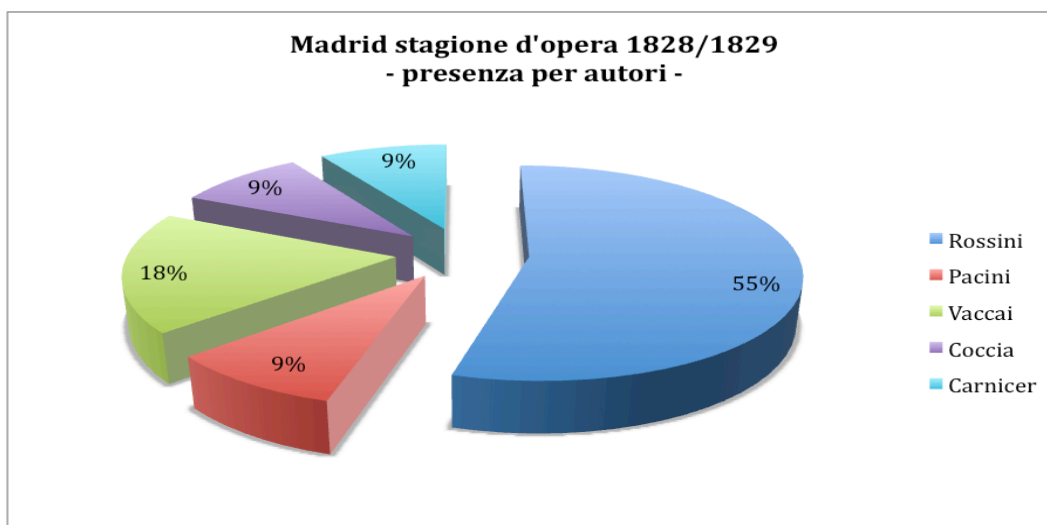
Madrid
Stagione operistica 1827/1828
- presenza per titoli e rappresentazioni -



D) Stagione d'opera 1828/1829			
<p><i>Pacini:</i> Il barone di Dolsheim</p> <p><i>Rossini:</i> La Cenerentola, Semiramide, La donna del lago, Torvaldo e Dorliska L'italiana in Algeri, Otello</p> <p><i>Vaccai:</i> Azmir e Netzareo, Giulietta e Romeo</p> <p><i>Coccia:</i> La donna selvaggia</p> <p><i>Carnicer:</i> Elena e Malvina</p>			
APRILE 1827			
25, 26, 27	<i>Pacini</i>	Il barone di Dolsheim	Rafael Benetti. Albini, Spontoni, Valencia, Rossi, Rodriguez, Mata
MAGGIO			
7, 10, 11, 12, 17, 24, 27	<i>Rossini</i>	La Cenerentola	
16	<i>Pacini</i>	Il barone di Dolsheim	
GIUGNO			
4, 5, 6, 11, 12, 19, 20	<i>Rossini</i>	Semiramide	Cesari, Albini, de Antonio, Valencia, Galli, Rossi, Llord, Rodriguez
9, 14		La Cenerentola	
17	<i>Pacini</i>	Il barone di Dolsheim	
28, 29, 30	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	Pasini, Clelia de Velo, Albini, Mascias, Benetti, Rossi, Llord, Rodriguez
LUGLIO			
5, 6, 9, 20, 28, 31	<i>Coccia</i>	La donna selvaggia	Cesari, Lledo, Valencia, Galli, Rossi, Llord, Rodriguez, Mata
12, 13, 29, 30	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
16, 17	<i>Rossini</i>	La Cenerentola	
19		Semiramide	
25, 26		La donna del lago	Albini, Cesari, Mascias, Pasini, Valencia, Benetti, Llord
AGOSTO			
4, 5, 28, 29		La donna del lago	

8, 9, 20, 21		Semiramide	
22, 24, 31		La Cenerentola	
SETTEMBRE			
3, 4, 6, 8, 9, 14, 15	<i>Vaccai</i>	Giulietta e Romeo	
12		Azmir e Netzareo	
18	<i>Coccia</i>	La donna selvaggia	
19, 20, 26	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
23, 24, 27		Semiramide	
OTTOBRE			
1, 9, 12, 13, 19, 28	<i>Coccia</i>	La donna selvaggia	
2, 8	<i>Vaccai</i>	Giulietta e Romeo	
5, 6		Azmir e Netzareo	
16, 17, 21, 22, 24, 27, 29	<i>Rossini</i>	Torvaldo e Dorliska	Loreto Garcia, Lledo, Pasini, Galli, Benetti, Rodriguez
NOVEMBRE			
1, 8, 24		Torvaldo e Dorliska	
3, 4, 27		Semiramide	
7, 14	<i>Vaccai</i>	Giulietta e Romeo	
9, 23, 29	<i>Coccia</i>	La donna selvaggia	
11, 12, 19	<i>Rossini</i>	L'italiana in Algeri	Garcia, Lledo, de Antonio, Valencia, Galli, Rossi, Rodriguez
13, 17	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
18, 26	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
22, 30		La Cenerentola	
DICEMBRE			
3	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
4, 19	<i>Rossini</i>	L'italiana in Algeri	
5, 27		La donna del lago	
9		Semiramide	
11, 12		Torvaldo e Dorliska	
15, 16, 17		Otello	Albini, Lledo, Pasini, Valencia, Benetti, Rossi, Llord, Mata
28, 29, 31	<i>Vaccai</i>	Giulietta e Romeo	
GENNAIO 1829			
3	<i>Rossini</i>	L'italiana in Algeri	
4, 21		Torvaldo e Dorliska	
5, 14, 17, 28, 29		La donna del lago	
7, 23	<i>Coccia</i>	La donna selvaggia	
9, 10	<i>Rossini</i>	Otello	
12, 19		Semiramide	
15		La Cenerentola	
20	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
31		Giulietta e Romeo	
FEBBRAIO			
1	<i>Rossini</i>	La donna del lago	

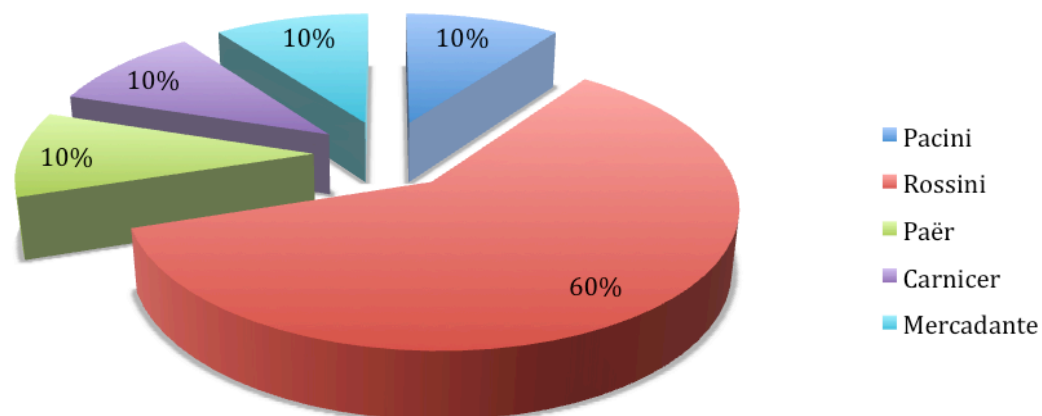
4, 9		Otello	
7	<i>Vaccai</i>	Giulietta e Romeo	
11, 12, 14, 17, 20, 21, 25, 27	<i>Carnicer</i>	Elena e Malvina	Albini, Cesari, Mascia, Pasini, Valencia, Galli, Rossi, Rodriguez
16	<i>Rossini</i>	La Cenerentola	
23		Semiramide	
28	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
MARZO			
2	<i>Rossini</i>	Semiramide	
3	<i>Carnicer</i>	Elena e Malvina	



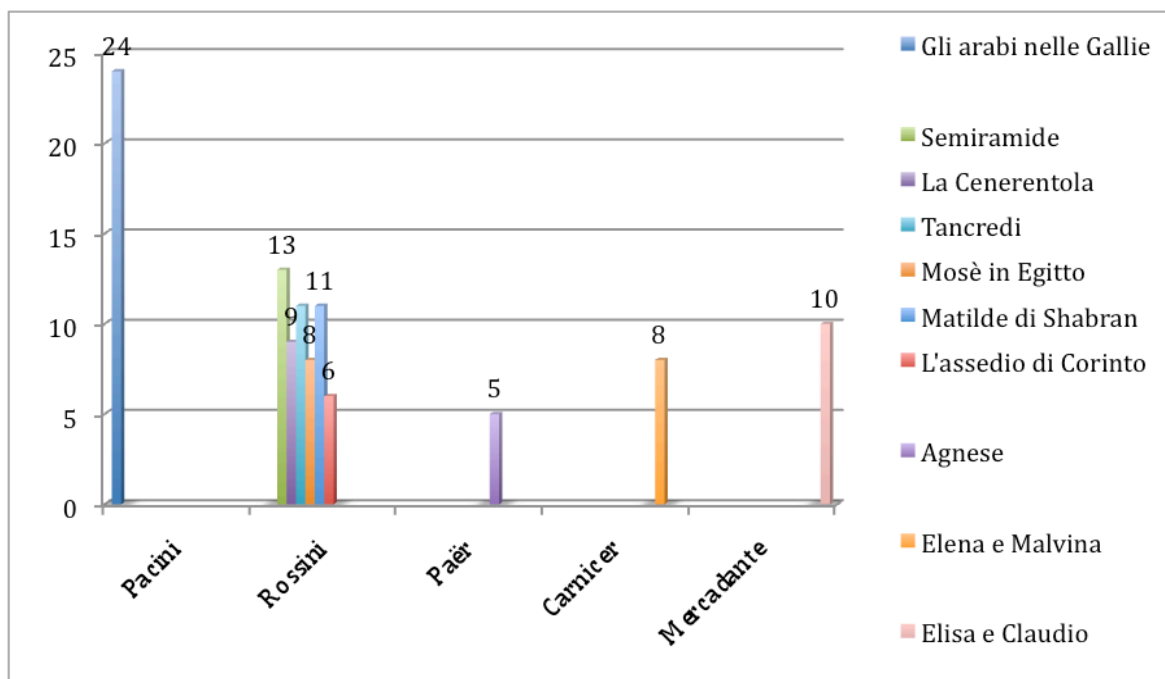
<p align="center">E) Stagione d'opera 1829/1830</p> <p align="center"><i>Pacini:</i> Gli arabi nelle Gallie</p> <p align="center"><i>Rossini:</i> Semiramide, La Cenerentola, Tancredi, Mosè in Egitto, Matilde di Shabran, L'assedio di Corinto</p> <p align="center"><i>Paër:</i> Agnese</p> <p align="center"><i>Carnicer:</i> Elena e Malvina</p> <p align="center"><i>Mercadante:</i> Elisa e Claudio</p>			
APRILE 1829			
30	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	Albini, Baillon, de Antonio, Piermarini, Torri, Llord, Rodriguez
MAGGIO			
1, 4, 5, 8		Gli arabi nelle Gallie	
AGOSTO			
18, 19	<i>Rossini</i>	Semiramide	Lorenzani, Albini, de Antonio, Valencia, Galli, Torri, Llord, Rodriguez
22, 23, 30		La Cenerentola	Albini, Lledo, Lang, Piermarini, Galli, Giordani, Rodriguez
28, 29	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
SETTEMBRE			
3, 4, 24, 25	<i>Rossini</i>	Semiramide	
8, 9, 22		Tancredi	Lorenzani, Lledo, Lang, Piermarini, Giordani, Mantegazza
11, 12	<i>Paër</i>	Agnese	Albini, Lledo, Lang, Valencia, Galli, Torri, Mantegazza, Rodriguez
14, 15, 21	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
18, 19	<i>Rossini</i>	Mosè in Egitto	Lledo, Lang, Piermarini, Valencia, Galli, Giordani, Rodriguez
28, 29		La Cenerentola	
OTTOBRE			
1, 2, 11		Tancredi	
4, 5, 28, 29	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
8, 9	<i>Paër</i>	Agnese	

14, 15, 17, 18, 24, 25	<i>Carnicer</i>	Elena e Malvina	Albini, Lorenzani, de Antonio, Piermarini, Valencia, Galli, Rossi, Rodriguez
21, 22	<i>Rossini</i>	Semiramide	
31		La Cenerentola	
NOVEMBRE			
5, 6, 9, 11, 22, 23, 26		Matilde di Shabran	Albini, Baillou, Lledo, Valencia, Galli, Giordani, Ross
8, 12, 27	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
15, 16	<i>Rossini</i>	Mosè in Egitto	
19		Semiramide	
29, 30	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	Meric, Lledo, de Antonio, Piermarini, Galli, Giordani, Llord, Rodriguez
DICEMBRE			
2, 10	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
3	<i>Carnicer</i>	Elena e Malvina	
5, 6, 23, 26, 27	<i>Rossini</i>	Tancredi	Nella rappresentazione del 23, e probabilmente in quelle successive, la Sinfonia di Rossini venne sostituita con quella di Mercadante tratta da "I due Figaro"
19, 20, 21, 31		L'assedio di Corinto	
30		Semiramide	
GENNAIO 1830			
1, 2, 5, 22, 27, 31	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	Bisson, De Meric, Campos, Piermarini, Galli, Giordani
3	<i>Carnicer</i>	Elena e Malvina	
6, 7	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
16, 17, 29	<i>Rossini</i>	Matilde di Shabran	
18, 19		Mosè in Egitto	
23, 24		La Cenerentola	
26		L'assedio di Corinto	
FEBBRAIO			
2, 5	<i>Mercadante</i>	Elisa e Claudio	
6, 13	<i>Rossini</i>	Mosè in Egitto	
7, 20, 21		Semiramide	
10	<i>Paër</i>	Agnese	
11, 12, 19	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	
14	<i>Rossini</i>	L'assedio di Corinto	
16		Cenerentola	
22		Matilde di Shabran	

**Madrid stagione d'opera 1829/1830
- presenza per autori -**



**Madrid
Stagione operistica 1829/1830
- presenza per titoli e rappresentazioni -**



F) Stagione d'opera 1830/1831

Mercadante:

Caritea, La rappresaglia

Bellini:

Il pirata, La straniera

Rossini:

La gazza ladra, Mosè in Egitto, Il barbiere di Siviglia, La donna del lago

Morlacchi:

Tebaldo e Isolina

Pacini:

La schiava in Bagdad, L'ultimo giorno di Pompei, Gli arabi nelle Gallie

Vaccai:

Azmir e Netzareo

Carnicer:

Critstoforo Colombo

APRILE 1830

20, 21, 24, 25, 29, 30	<i>Mercadante</i>	Caritea	De Meric, Glossop, Lonrenzani, Pasini, Vaccani, Melé y Cortina, Llord
------------------------	-------------------	---------	---

MAGGIO

9, 10, 13, 14, 17, 22, 23, 24	<i>Bellini</i>	Il pirata	De Meric, Campos, Trezzini, Cartagenova, Melé, Rodriguez
27, 28, 29	<i>Rossini</i>	La gazza ladra	De Meric, Glossop, Zappucci, Bisson, Trezzini, Inchindi, Cartagenova, Rossi, Llord, Lledò, Mata

GIUGNO

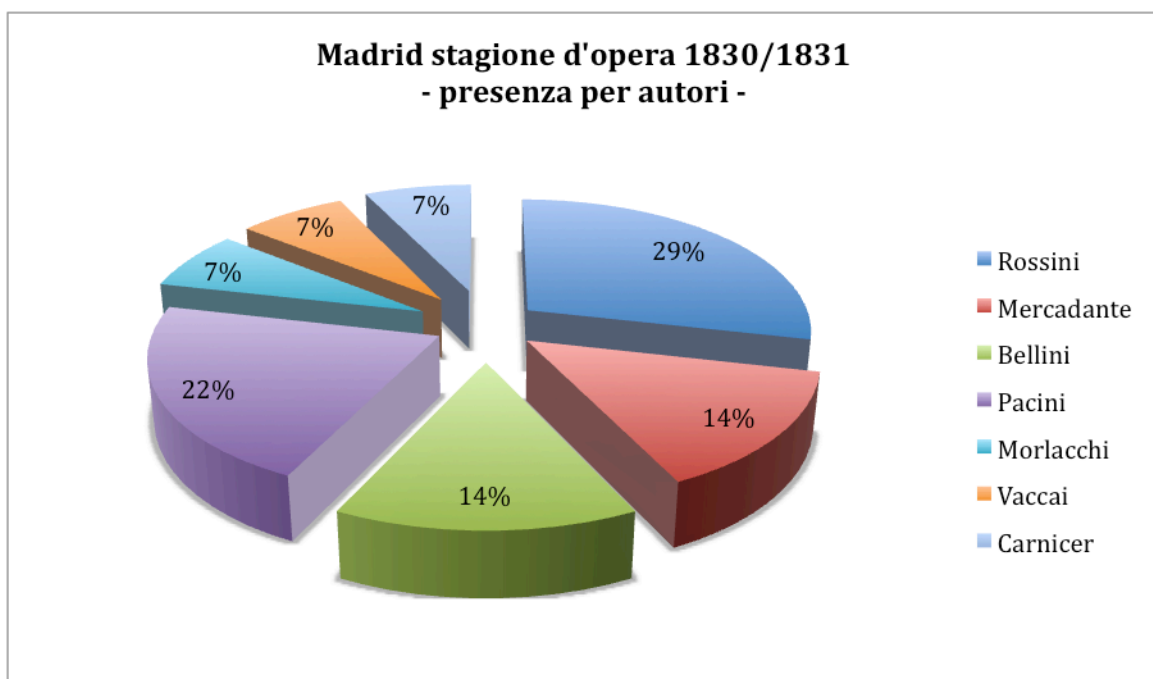
1, 2		La gazza ladra	
5, 6, 14	<i>Mercadante</i>	Caritea	
10, 11, 15, 26	<i>Bellini</i>	Il pirata	
19, 20, 23, 24	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	Zappucci, Lorenzani, de Antonio, Pasini, Vaccani, Llord
28, 29	<i>Rossini</i>	Mosè in Egitto	De Meric, Glossop, Zappucci, Trezzini, Inchindi, Cartagenova

LUGLIO

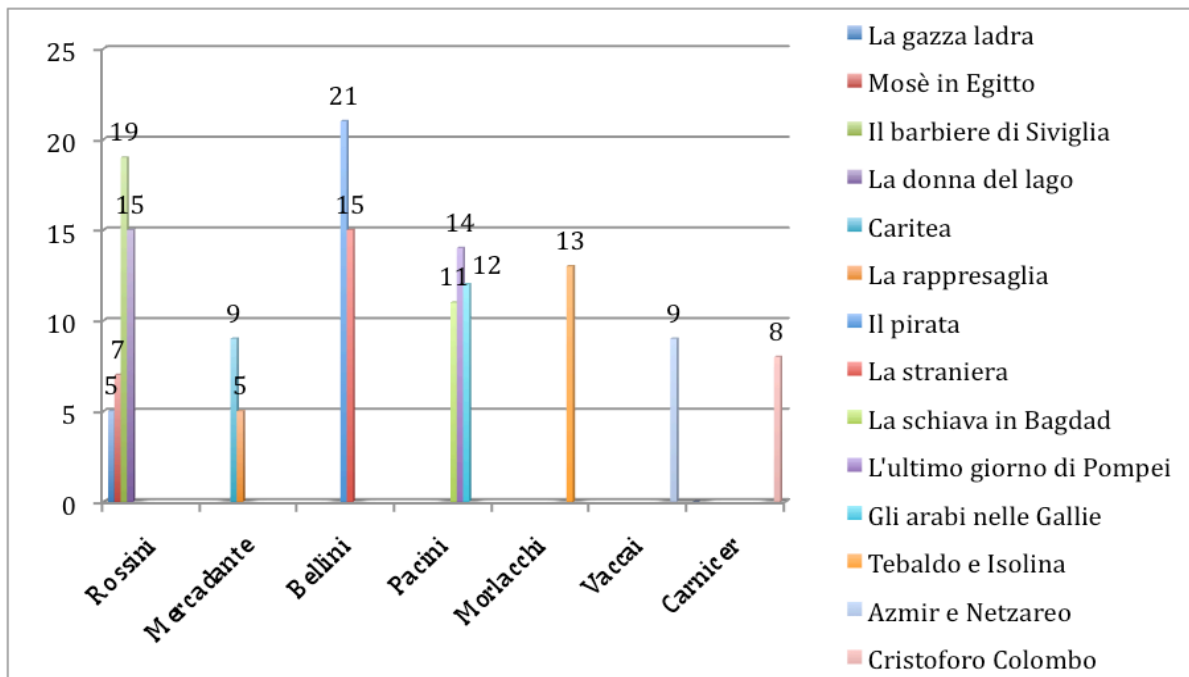
1, 2, 25	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
----------	------------------	-------------------	--

6, 7, 10, 11, 27	<i>Rossini</i>	Mosè in Egitto	
14	<i>Bellini</i>	Il pirata	
17, 18, 20, 21, 24	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
30, 31		La donna del lago	Corri Paltoni, Lorenzani, Pasini, Trezzini, Cartagenova
AGOSTO			
2, 3	<i>Bellini</i>	Il pirata	
7, 8, 17, 18, 30	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
10	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
13, 14, 29	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
21, 22, 25, 26	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	Corri Paltoni, Pasini, Inchindi, Vaccani, Lord, Rodriguez
SETTEMBRE			
2, 30	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
4	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
7, 11, 12, 15, 16	<i>Pacini</i>	L'ultimo giorno di Pompei	Tosi, Zappuci, de Antonio, Trezzini, Cartagenova, Mele, Llord, Rodriguez
8, 23	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
19, 20, 26, 27	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	Tosi, Lorenzani, Zappucci, Pasini, Cartagenova, Rossi, Llord, Rodriguez
22	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
OTTOBRE			
1, 24	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
3, 4, 6, 14, 15, 26		Gli arabi nelle Gallie	Tossi, Lorenzani, de Antonio, Trezzini, Vaccani, Llord, Rodriguez
7	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
10, 17		Il barbiere di Siviglia	
11, 12, 22, 23	<i>Pacini</i>	L'ultimo giorno di Pompei	
18, 19, 27, 31	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
NOVEMBRE			
4, 5, 7, 8, 28	<i>Mercadante</i>	La rappresaglia	Corri Paltoni, Campos, Trezzini, Inchiandi, Vaccani, Llord
10	<i>Vaccai</i>	Azmir e Netzareo	
11, 12, 24, 25	<i>Pacini</i>	L'ultimo giorno di Pompei	
14, 23	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
15	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
16, 29	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
17, 26, 30	<i>Pacini</i>	Gli arabi nelle Gallie	

DICEMBRE			
3, 4, 6, 17, 28, 29	<i>Bellini</i>	La straniera	Tosi, Zappucci, Pasini, Inchindi, Llord, Rodriguez, Mata
7, 13	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
10, 19, 26		Il barbiere di Siviglia	
12, 30	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
16	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
20, 22, 31		Gli arabi nelle Gallie	
GENNAIO 1831			
2	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
3, 4, 7, 8, 25, 26	<i>Bellini</i>	La straniera	
9	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
12, 13, 18, 19, 21, 22	<i>Carnicer</i>	Crtistoforo Colombo	Tosi, Lorenzani, Trezzini, Inchindi, Vaccani, Llord
23	<i>Morlacchi</i>	Tebaldo e Isolina	
28	<i>Rossini</i>	La donna del lago	
30, 31	<i>Bellini</i>	Il pirata	
FEBBRAIO			
1, 10, 11, 15	<i>Bellini</i>	Il pirata	
2	<i>Pacini</i>	La schiava in Bagdad	
5		L'ultimo giorno di Pompei	
6, 13	<i>Rossini</i>	Il barbiere di Siviglia	
7, 8	<i>Carnicer</i>	Cristoforo Colombo	
9, 12, 14	<i>Bellini</i>	La straniera	



Madrid
Stagione operistica 1830/1831
- presenza per titoli e rappresentazioni -



1.2 L'opera italiana, un male necessario

È importante ricordare in questa sede alcune delle principali cause che, nella Madrid del primo Romanticismo, ispirarono questo furore che scosse la vita culturale della capitale, affinché meglio si possa comprendere la fervida accoglienza che il pubblico dimostrò nei confronti dell'opera italiana ed analizzare le conseguenze della sua massiccia diffusione, sia positive, quali l'arrivo di Mercadante in Spagna, sia negative, come il boicottaggio operato dalla compagnia di prosa nei confronti dell'opera.

Una puntuale analisi della storiografia operistica spagnola del diciannovesimo secolo ci rivela la diffusa tendenza a giustificare il successo dell'opera italiana con la scarsità e la debolezza dell'opera nazionale. Non si può negare che fin dal Settecento la Spagna fosse stata la più bella e florida delle province musicali italiane, conseguenza dell'arrivo, nel 1737, alla corte di Filippo V, di Farinelli che in poco tempo divenne il dominatore assoluto della vita musicale della corte. Farinelli appoggiò e invitò, per parecchi anni, artisti e titoli italiani, soddisfacendo splendidamente i desideri dei Reali e diffondendo un certo gusto culturale

italiano - soprattutto nella corte - che ricevette un appoggio incondizionato. Fu Carlo IV che pose fine al dominio dell'italiano - e degli italiani - promulgando, il 28 dicembre del 1799, un editto con cui proibì le rappresentazioni di opere liriche non tradotte o non composte in lingua spagnola e non rappresentate da artisti spagnoli o con cittadinanza spagnola. Un decreto che servì, seppur timidamente, ad appoggiare e valorizzare i compositori nazionali, come nel caso di Manuel del Popolo García che, dal 1804 al 1807, conquistò i teatri di Madrid con opere impregnate di stilemi melodici e ritmici popolari (presenza della scala andalusa, ritmi di bolero, seguidilla, moduli melodici e ritmici mutuati dal flamenco), sostenuti da libretti, spesso da lui stesso scritti, che avevano per protagonisti figure pittoresche quali mori, corsari o gitani. L'intervento protezionistico durò poco ed il regio decreto nulla poté contro la vasta diffusione e l'ampia circolazione di titoli, cantanti e compagnie d'opera italiani. Nel 1808 il decreto venne così abrogato e l'opera in italiano e cantata da artisti italiani conquistò nuovamente i teatri madrileni.

Contro questa egemonia, gli attori del teatro di prosa organizzarono una dura reazione. Consideravano i colleghi cantanti dei pericolosi rivali, che minacciavano i loro privilegi, effettivamente anche Carmena y Millán dichiarava categoricamente che a quel tempo "la absoluta concurrencia a la ópera engendraba el absoluto abandono del teatro en verso".⁹ Gli attori indirizzarono dunque una serie di richieste all'Ayuntamiento di Madrid invocando l'emanazione di speciali decreti volti a tutelare i loro interessi e di riflesso, come sostenevano, quelli della cultura spagnola. Proprio nel 1825 Juan Cristobal Fernandez de la Cuesta - importante personaggio che avrà un ruolo fondamentale nelle relazioni Italia/Spagna - provò a proprie spese il potere di questa lobby, quando vide la sua candidatura a impresario e direttore dei teatri d'opera di Madrid cadere rovinosamente a causa di una irremovibile opposizione che, di fronte alle autorità, esercitarono gli attori di prosa, riuniti in una sorta di sindacato, guidato dall'attore Rafael Pérez che, in uno scritto, denunciò:

Señor Corregidor de Madrid,

Como Autores que somos de las Compañías Cómicas de esta Capital [...] tenemos el honor de hacer presente a V.S. que la proposición del Sr. Cuesta les ha parecido la más perjudicial de cuantas se pudieran inventar por todos los que pensasen de algún modo introducirse en estos teatros. ¿Cuándo se presentará un proyecto para realzar el Teatro Español y conducirlo al grado de cultura y esplendor a que quieren

⁹ L. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana...*, pag. 51.

conducir el de la ópera italiana estos especuladores en la Capital de la España y a la presencia misma de nuestro Augusto Soberano? Los Actores Españoles, dejados, menospreciados, mezquinamente mantenidos, y en el mismo Teatro, y sirviéndose de sus archivos y de los enseres que tanto miles de pesos les han costado; los Italianos bien pagados, obsequiados y aplaudidos, esta es la consecuencia del plan representado por el Sr. Cuesta: la ópera italiana con esplendor y la Comedia Española en el mayor desprecio.¹⁰

Il teatro di prosa, eredità della grande tradizione del “siglo de oro”, in realtà era sempre stato tenuto in grande considerazione sia dalle istituzioni che dal pubblico spagnolo, a dispetto delle affermazioni di Pérez. In definitiva, questa lobby riuscì a danneggiare i piani di Cuesta - che, di fatto, non sarà nominato impresario dei teatri d’opera madrileni, per ora - ma nulla poté contro l’influente borghesia madrilenà, fermamente convinta della necessità di appoggiare e rivitalizzare l’opera italiana nella città. La borghesia entrò nella direzione dei teatri della capitale all’inizio dell’Ottocento, intervenendo direttamente nella gestione dei due teatri d’opera (Príncipe e Cruz), con l’intento di elevare il proprio *status* e presentarsi, al pari della nobiltà, quale artefice di una politica culturale chiara e riconoscibile. Come Filippo V, per sottolineare il suo prestigio ed il suo potere, si era valso del più famoso castrato europeo, così per lo stesso motivo, la borghesia di un secolo dopo pagò eccellenti cantanti e famosi compositori italiani. Juan Cristóbal Fernández de la Cuesta rientrò in gioco in qualità di potente alleato ed esperto tecnico del settore e Mercadante fu il primo grande risultato di questo progetto.

2. L’arrivo di Mercadante a Madrid

Assieme a Rossini, spopolava in quel periodo solo un altro compositore, del pari dotato di genio ed inventiva secondo la critica coeva. Era un alunno della scuola napoletana, formato sui rigidi dettami del contrappunto e sulla scuola del bel canto, era Saverio Mercadante. A soli 26 anni aveva trionfato alla Scala con *Elisa e Claudio* e la sua carriera era in piena ascesa. Come ogni altro compositore girava l’Italia ed anche l’Europa per onorare incarichi e commissioni provenienti da teatri sempre più importanti.

Nel febbraio del 1826 Mercadante si trovava a Venezia, impegnato nell’allestimento di *Caritea regina di Spagna* alla Fenice. Reduce dal successo conseguito, si mosse alla volta di

¹⁰ Madrid, Archivo de la Villa (d’ora in poi E-AVM), *Secretaría*, sig. 3.477.8. Pubblicato anche in: J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, A. I. FERNÁNDEZ-VALBUENA, A. AGUERRI, *Madrid en 1808. El relato de un actor. Rafael Pérez*, Madrid, Dirección General de Archivos Museos y Bibliotecas, Biblioteca Histórica, 2008, pp. 27-29.

Milano, dove arrivò alla fine di marzo, probabilmente in vista di una nuova commissione del Teatro alla Scala, da cui mancava da quattro anni. A Milano, nello stesso periodo, si trovava Juan Cristóbal Fernandez de la Cuesta, inviato in Italia dai direttori del Teatro Príncipe di Madrid, Bernardo Gil ed Eugenio Cristiani, per scritturare una intera compagnia d'opera italiana. La corrispondenza che Cuesta inviò da Milano ai suoi direttori è quanto mai dettagliata e utile per scoprire le mosse, gli intrighi e i procedimenti per scritturare cantanti italiani, e offre al contempo un chiaro esempio di come si organizzasse una stagione operistica al Teatro Príncipe.¹¹ Milano era allora la capitale absburgica in Italia e una delle più prestigiose piazze operistiche europee: tra il Caffè dei Filarmonici ed il Caffè Martini, si potevano incontrare agenti, impresari - più o meno rispettabili - cantanti e compositori. Cuesta dipendeva direttamente dai direttori del Teatro di Madrid per tutto ciò che riguardava l'aspetto finanziario, ma quanto ad artisti e contratti era libero di scritturare i cantanti che riteneva migliori, sebbene questi giocassero continuamente al rialzo. I commenti personali scritti da Cuesta nella sua corrispondenza con i suoi superiori sono quanto mai saporiti nel dipingere un mercato, quello dei cantanti d'opera, così pittoresco e tipicamente italiano:

Lettera di Cuesta ai direttori del Teatro Príncipe, Milano 3 aprile 1826:

Para contralto tengo casi apuntada a la Sra. Cesari, joven de mucho mérito y que ha hecho un fanatismo en la nueva ópera de *Julieta e Romeo* escrita para ella, pero esta señora no quiere ir si no va de tenor el dicho Verger: si esta no fuera irá la Eckerlin o la Torri aunque las pretensiones de aquella son grandisimas, bien que ahora todas las tienen así, por que es malísimo tiempo para ajustar y ellos hacen la ley¹²

Lettera di Cuesta ai direttori del Teatro Príncipe, Milano 8 aprile 1826:

Hace tres días que estoy del peor humor posible pues todo cuanto tiene relación con el contralto todo se me frustra, todo me vale mal; como no hay libres, o medio libres, más que dos que sean menos buenos, estos quieren darme la ley, pero no me la darán [...] He tenido que variar enteramente mi plan de contralto y si antes de comer no queda ajustada hoy la Eckerlin o la Cesari, tengo hechas otras proposiciones a la famosa y muy nombrada primera donna Contralto la Signora Fabbrica, y creo ajustarla en todo el día de hoy: esta cantarina está de primera y única en su género en el Gran Teatro de La Scala¹³

¹¹ P. CASCIO, *Un modelo de temporada de Ópera Italiana en el Teatro Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826*, in: Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. XVII, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 61-77.

¹² E-AVM, *Secretaría*, sig. 3.477.18.1

¹³ E-AVM, *Secretaría*, sig. 3.477.18.3

Ai fini di questo studio, la lettera più importante di Cuesta è quella datata 3 aprile 1826, nella quale menziona per la prima volta il contratto già concluso con Mercadante:

Tengo escriturada a la Cortesi y tambien al basso Maggiorotti, y por Maestro, al célebre Mercadante autor de *Elisa e Claudio* y otras muchas óperas¹⁴

lettera a cui segue la successiva, datata 5 aprile 1826, che conferma il grande risultato ottenuto:

[...] nada tengo que añadir a lo que dije en mi anterior y por si se hubiese trastornado repetiré solo que están escriturados la Cortesi, Maggiorotti, Vacani condicionalmente, y por Maestro el Sr. Mercadante¹⁵

Juan Cristóbal Fernández de la Cuesta fu quindi il mediatore che conobbe Mercadante a Milano e lo portò in Spagna, dove il compositore risiedette da fine maggio a novembre del 1826 lavorando per il Teatro Príncipe. Probabilmente Cuesta poteva vantare a Milano contatti diretti tali da potersi avvicinare con facilità al compositore e proporgli senza intoppi l'offerta di Madrid che, infatti, si concluse rapidamente con un contratto che non subì, a differenza di quello dei cantanti, successive modifiche. Secondo Florimo, "l'impresario del teatro italiano di Madrid scritturò Mercadante per sette anni con l'assegno di duemila colonnati, a condizione però che dovesse scrivergli due opere ogni anno".¹⁶

Tutta la compagnia arrivò a Madrid tra la fine di aprile e l'inizio di maggio, presentandosi al nuovo pubblico con una messa in scena della *Zelmira*, nella versione napoletana, il 13 giugno. Il lavoro di Mercadante non si limitava alla composizione. Non è stato trovato il contratto tra il Teatro ed il compositore, ma possiamo dedurre i suoi obblighi dal contratto che il Teatro stipulò l'anno dopo con Ramon Carnicer, chiamato a sostituire appunto Mercadante:

- [...] En calidad de Maestro Director y Compositor de la ópera italiana

¹⁴ E-AVM, *Secretaría*, sig. 3.477.18.1

¹⁵ E-AVM, *Secretaría*, sig. 3.477.18.2

¹⁶ F. FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869, pag. 645. Non si conservano lettere di Mercadante a Florimo durante questo primo soggiorno a Madrid. Più nutrita, invece, è la corrispondenza che il compositore indirizza a Florimo durante il suo secondo viaggio nella capitale spagnola, dall'11/09/1830 al 19/02/1831, cfr.: S. PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano, Schena Editore, 1985, pp. 88-100.

que ha de actuar en los Teatros de Cruz y Príncipe de esta corte [...] tendrá la obligación [...] de ensayar y dirigir todas las operas, tanto nuevas como ya ejecutadas, sean serias, semiserias, bufas, como asi mismo farsas, oratorios, cantatas, ò cualquier otro espectaculo de canto que disponga la dirección.

- Tambien será de su obligacion, examinar, coregir, y arreglar los espartidos, como igualmente el apuntar ò trasportar para las voces de los cantores las piezas que ocurran, y componerlas nuevas si asi conviniera para el mejor lucimiento y desempeño de la funcion.

- Al mismo será de su obligacion asistir al piano de la Orquesta para dirigir la opera, los seis dias primeros de su ejecucion, o hasta tanto que su presencia no lo sea necesaria. No debiendo de hacerlo si no por enfermedad o convenio con los Autores.

- Estando a cargo de otro Maestro el enseñar los coros à los coristas [...] deberá examinarles antes de empezar los ensayos con la Orquesta, por si lo tienen bien sabidos [...]¹⁷

Chiariti i termini contrattuali tra Mercadante ed il Teatro Príncipe, altri documenti aiutano a completare il quadro, illustrando il lavoro svolto dal compositore a Madrid. Il 1º luglio 1826 i direttori del teatro Príncipe inviarono a Mercadante questa richiesta:

Debiendo disponer con la anticipación debida las funciones de ópera que hayan de ejecutarse en este teatro de mi cargo, y días en que deban cantarse, en el próximo mes de Agosto he de merecer à Usted se sirva decrime cuales han de ser estas y aquellos para ponerlas en disposición a fin de que la revise, examine y reconozca, sirviéndose remitirme el libreto para la impresión, con el figurín o figurines a fin de disponer el vestuario y las partes principales y comparsas, y arreglar las decoraciones que deban servir en ellas con todo lo demás que crea necesario, para que nada falte a su debido tiempo.¹⁸

Dopo tre giorni la risposta firmata da Mercadante, ma scritta per lui in spagnolo probabilmente dallo stesso Cuesta, dice:

Contesto a la apreciable carta de Usted diciendo que a mi parecer pueden ponerse en escena en todo el mes próximo de agosto en el Teatro Príncipe dos óperas; la una deberá ser Il posto abbandonato para la 1ª salida de la señora Isabella Fabbrica, 1ª dama contralto, y como esta ópera es de mucho aparato y necesitan estudiarla todas las partes cantantes podría buscarse otra ópera que se haya hecho por los cantantes en otras partes sin que se detengan ahora a hacer un nuevo estudio, es menester también que en ella no salgan la Señora Cortesi ni

¹⁷ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.478.22

¹⁸ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.478.25

el Señor Montresor tanto para darles algún descanso cuanto para que no se interrumpan las representaciones en caso de caer enfermo alguno de ellos; por esto y porque he oído a Usted decir alguna vez que el *Barbero* ha gustado siempre mucho y que la han hecho el Señor Munne y el Señor Ruiz podría hacerse esta ópera [según el] mejor parecer de Usted. Considero que para esta ópera tiene el teatro hechas las decoraciones y en cuanto a las del *Posto abbandonato* y su vestuario he entrado ya al Señor Cuesta las notas correspondientes.

No puedo decir a Usted los días fijos que podrá trabajar la compañía italiana pero en el mes de agosto el trabajo podrá hacerse muy bien, pues con la Zelmira y Elisa e Claudio podrán cubrirse los días que no trabaje la compañía de verso.

Usted debe saber, Señor Autor, que yo haré por mi parte cuanto me sea posible [efectuar] por las compañías pues además de ser de mi obligación me resulta una satisfacción en poderla servir y contribuir a favor de sus intereses y sin otra cosa queda de Usted sumiso afectuosamente.

Saverio Mercadante¹⁹

Il cartellone estivo del Teatro Principe ci conferma i progetti esposti da Mercadante ed accettati dalla direzione:

DATA	TITOLO	INTERPRETI
13 giugno 1826	<i>Zelmira</i> (Tottola/Rossini)	Cortesi, Lledò, Montresor, Maggiorotti, Munné, Ruiz, Llord
6 luglio 1826	<i>Elisa e Claudio</i> (Romanelli/Mercadante)	Cortesi, Lledò, Navarro, Montresor, Vaccani, Llord
26 luglio 1826	<i>Eduardo e Cristina</i> (Rossi/Rossini)	Cortesi, Corri-Paltoni, Montresor, Vaccani, Llord
8 agosto 1826	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (Sterbini/Rossini)	Corri-Paltoni, Navarro, Munné, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz
29 agosto 1826	<i>Adele ed Emerico ossia il posto abbandonato</i> (Romani/Mercadante)	Cortesi, Fabbri, Spontoni, Munné, Maggiorotti, Vaccani, Ruiz, Llord

Durante questi mesi Mercadante, immerso nella vita mondana di una grande metropoli, affascinato dai colori, dai suoni e dal gusto spagnolo, stava componendo la sua prima opera, come da contratto, con la quale si sarebbe presentato al pubblico spagnolo: *I due Figaro*, partitura nella quale volgerà il suo interesse verso la musica tradizionale spagnola e se ne permeerà, per restituirla, attraverso il suo stile, in un titolo che apre una tappa intermedia tra il periodo post-rossiniano e le opere della riforma: *Elena da Feltre*, *Il Bravo*, *Il Giuramento*, *Le due Illustri rivali*.

¹⁹ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.477.27

3. *Figaro* raddoppia e precipita

Nel rispetto del suo contratto, Mercadante scelse per la compagnia un melodramma buffo su libretto di Felice Romani: *I due Figaro o sia il soggetto di una commedia*²⁰, riprendendo il genere comico la cui ultima prova, nel 1824, era stata *Il podestà di Burgos*, per il Kärntnertortheater di Vienna. La genesi e la diffusione del libretto de *I due Figaro* è singolare. Il soggetto proviene da una pièce di Martelly intitolata *Les Deux Figaro ou le sujet de comédie*, rappresentata al Théâtre de la République (Théâtre Français) nel 1794. Honoré-Antoine Richard Martelly (1751-1817), attore comico apprezzato nei teatri della Francia meridionale, sulla scorta del notissimo testo di Beaumarchais, riscrisse l'opera con il proposito di criticare il grande scrittore e allo stesso tempo ridimensionare i tratti spiritosi e ingegnosi del carattere di Figaro. Nel 1820 Romani convertì la commedia di Martelly nel libretto *I due Figaro* per Michele Carafa (Teatro alla Scala, 1820). Parte dell'interesse verso il soggetto proveniva dalle rappresentazioni de *Le nozze di Figaro* di Mozart, allestite alla Scala nel 1815. Il libretto ebbe una buona diffusione grazie a successivi adattamenti per altre produzioni dei compositori: Giovanni Panizza (Trieste, 1824), Dionigi Brogialdi (Barcellona, 1825), Giovanni Speranza (Torino, 1839).

Il primo documento che parla de *I due Figaro* è una lettera datata 1^o ottobre 1826 del soprano Letizia Cortesi, diretta ai direttori del Teatro Príncipe, con la seguente richiesta:

[...] persuadida de lo mucho que a Ustedes mereces y bien penetrada de sus sinceros ofrecimientos me animo à manifestar a Ustedes que para cuando llegue el caso de mi beneficio me decido hacerlo con la ópera de Los dos Figaros, para creer que con ella se proporcionará al Público una novedad digna de el, y que a mi entender reportaría mas utilidad a la sociedad, no solo por ser nueva, sino también por el merito que en su classe encierra [...] En la inteligencia que no habrá inconveniente por parte de Ustedes les devuelvo el espartito de la Cenicienta esperando se sirvan mandarme el de la citada ópera de los dos Figaros para que á la posible brevedad pueda ponerse en escena.²¹

Questa lettera fu scritta per controbattere la decisione dell'altra prima donna, Isabella Fabbrica, che aveva scelto a suo beneficio la *Cenerentola*, lo stesso titolo sul quale aveva riposto il suo interesse la Cortesi, che, fatta di necessità virtù, decise di lasciare il titolo alla

²⁰ cfr.: S. MERCADANTE, *I due Figaro*, edizione critica a cura di Víctor Sánchez, Paolo Cascio, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2011, pp. IX-XIV.

²¹ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.478.22.03

rivale per fregiarsi di un altro titolo, molto più ambito poiché in prima assoluta, sul quale oltretutto stavano crescendo le aspettative: *I due figaro* appunto. Quando la Cortesi ci si metteva di mezzo, i fatti prendevano un giro molto più serio, quasi da caso diplomatico. La lettera è di basilare importanza, poiché getta nuova luce sulle tempistiche della composizione. Se consideriamo che la compagnia italiana con Mercadante arriva a Madrid verso la fine di maggio del 1826 e che il primo ottobre la Cortesi chiede, poiché ne è a conoscenza, lo spartito de *I due Figaro*, possiamo dedurre che da giugno a settembre Mercadante si dedicò alla composizione della sua nuova opera – oltre ad approntare alcune modifiche ed aggiunte a *Il posto abbandonato*, riveduta in questa occasione per presentarne una nuova versione. Pochi giorni dopo i direttori del Teatro Príncipe, rispondono alla richiesta del soprano:

Hemos recibido el atento oficio de Ustedes este día por el cual quiere hacer para su beneficio la ópera de los dos Figaros, y en su contestación debemos decirle que parece que por lo mismo que nosotros tendríamos especial gusto en compacerla, todo le prepara en contrario de este mismo deseo, así sucede con otra opera, pues como ninguno la había elegido para su beneficio, lo ha hecho el Maestro Don Saverio y la esta escribiendo de nuevo, razón por que no es imposible acceder a la solicitud de Usted en lo que tenemos un disgusto que hubiéramos tenido gran satisfacción en haberlo podido evitar consiguiendo a eso nos hallamos en el mismo caso de quedar a su disposición la Opera de la Cenerentola que nos remite la que se procurara poner en escena à la mayor brevedad posible. Sentimos no poder complacer a Usted deseando hacerlo en cualquiera otra cosa.²²

La frase “come nessuno la había elegido para su beneficio lo ha hecho el Maestro Don Saverio y la esta escribiendo de nuevo” indica che all’inizio di ottobre l’opera era praticamente completata, per lo meno nella sua struttura generale, e che Mercadante dedicò i giorni successivi a modificarla più o meno in profondità in diversi punti.

Nell’ultima pagina del manoscritto compare l’autografo di Mercadante e la data definitiva di conclusione dell’opera: “Madrid 26 ottobre 1826”. È possibile dunque che durante il mese di ottobre il compositore abbia completato la partitura scheletro, abbia composto la *Sinfonia* iniziale e aggiunto qualche aria esplicitamente richiesta dai cantanti. Di fatto *I due Figaro* comprende quattro numeri musicali - su testi anonimi - assenti nel libretto di Romani del 1820: N. 3 *Bolero di Susanna* / N. 7 *Aria della Contessa* / N. 12 *Recitativo ed Aria di Inez* / N. 14 *Scena e aria di Cherubino*. Qui di seguito si riporta lo schema dell’opera e, in corsivo, i numeri assenti nell’originario libretto di Romani ma presenti nell’opera di Mercadante:

²² E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.478.22.04

Sinfonia Spagnola
Atto I
•N. 1 – Introduzione (Coro, Figaro, Alvaro, Plagio) “Compagni a suon de’ pifferi”
•N. 2 – Aria (Conte) “Che mai giova”
•N. 3 – <i>Bolero</i> (Susanna) “ <i>Colle dame più brillanti</i> ”
•N. 4 – Coro e Terzetto (Inez, Susanna, Contessa) “Benvenute le nostre padrone”
•N. 5 – Cavatina (Cherubino) “Un gentile colonnello”
•N. 6 – Quartetto (Cherubino, Inez, Conte, Figaro) “No signora”
•N. 7 – Aria (Contessa) “Prender che val marito”
•N. 8 – Finale Primo “Né Susanna né il mio bene”
Atto II
•N. 9 – Introduzione e Aria Plagio (Coro, Plagio) “L’avventura è singolare”
•N. 10 – Terzetto (Susanna, Figaro, Plagio) “In quegli’occhi”
•N. 11 – Sestetto (Figaro, Conde, Contessa, Inez, Susanna, Cherubino) “Un momento”
•N. 12 – Aria (Inez) “ <i>Oh! Come in un momento</i> ”
•N. 13 – Duetto (Conte, Susanna) “Tu lo volesti ingrata”
•N. 14 – <i>Scena ed Aria</i> (Cherubino) “ <i>Gia per le vie del cielo</i> ”
•N. 15 – Aria (Susanna) e Finale Secondo “Che facesti o scellerato”

Come dimostrano le parti “per suggerire” destinate ai cantanti e conservate nella Biblioteca Histórica Municipal, a ruoli assegnati e prove iniziate, arrivò il divieto di rappresentare l’opera poiché improvvisamente proibita dalle autorità. La Spagna era ormai oppressa dal regime assoluto di Fernando VII che aveva reintrodotta una ferrea censura teatrale. Effettivamente il tema di Figaro, portavoce di acute critiche sociali, dava libero gioco a monarchia e clero per decretarne la proibizione. Così, di fatto, viene segnalato in un periodico londinese, in cui, a proposito de *I due Figaro* di Mercadante, si scrive:

The engagement of Mercande (Mercadante is most likely meant) with the director of our theatre, entitled him to the profits of one night’s performance; - a kind of benefit. He chose *The Two Figaros*, but the local authorities forbade it. This censorship, composed of capuchins and jesuits, have inserted in their *index expurgatorius* many airs of this composer, which they, doubtless, consider as opposed to morality and orthodox opinion [...] Mercadante, who did not enter Spain very willingly, furnished himself with a passport to quit it, immediately after this event.²³

In realtà non fu la censura a decretare l’interruzione dell’opera, bensì ragioni d’onore e d’invidia scaturite dalla profonda rivalità tra le due prime donne della compagnia: Letizia Cortesi e Isabella Fabbrica. La Cortesi, nel ruolo di Susanna, non solo dovette rinunciare - come abbiamo visto - al beneficio dell’opera, ma fu costretta ad accettare che la Fabbrica, sia

²³ *The Harmonicon, a journal of music. Vol. V, part I containing: essays, criticism, biography, and miscellanies*, Londra, Samuel Leigh, 1827, pag. 37.

pure in un ruolo quantitativamente meno significativo del suo, potesse contare su una grandiosa scena, aria e cabaletta con coro (N. 14). La Cortesi chiese ed ottenne riparazione ricorrendo ai favori di Ignacio Martinez de Villela, nuovo presidente del Consejo di Castilla, primo organo di sostegno dell'assolutismo, uomo molto potente, in grado di influenzare direttamente il Re Fernando VII. Come venne ricordato alcuni anni dopo in un quotidiano madrileni:

El maestro Mercadante que a propósito para la Fábbrica había compuesto la parte del segundo Fígaro, bulló, se movió, hizo cuanto pudo, y lo mismo sus apasionados; pero tiempo perdido. El señor Villela no era hombre que a dos tiranos se daba partido: estiró las cejas, frunció el gesto, dijo que nones, y no hubo escape. ¡Buenos tiempos eran aquellos para que un consejerazo de calibre se volviese atrás!²⁴

L'opera fu così accantonata, nel novembre del 1826, negli archivi del teatro e Mercadante lasciò Madrid alla volta di Torino, dove nel carnevale del 1827 avrebbe presentato *Ezio*. Disgustato dagli avvenimenti il compositore ruppe quindi il contratto con l'impresa dei Teatri di Madrid che, trovandosi senza un Maestro Direttore, chiamò in fretta e furia Ramon Carnicer, attivo all'epoca a Barcellona, per sostituirlo. Nonostante la mancata prima rappresentazione la *Sinfonia* che apre l'opera ebbe in realtà un incredibile successo e una rapidissima diffusione: Ricordi ne pubblicò lo stesso anno una riduzione per pianoforte solo, mentre parecchi furono gli arrangiamenti per chitarra che circolarono in Spagna. Il brano, composto in forma di suite di danze spagnole (Fandango, Bolero, Tirana, Cachucha), entrò subito nel repertorio delle musiche da ballo nei teatri di Madrid, ed ebbe larga diffusione per buona parte dell'Ottocento.

Il 26 gennaio 1835, con l'ascesa al potere di una nuova monarchia liberale, l'opera venne messa in scena per la prima volta al teatro Príncipe di Madrid, recuperando tutto il materiale d'uso già predisposto nel 1826. Così l'opera del famoso Mercadante ebbe il suo riscatto. Interpreti di quella prima esecuzione furono: Emma Albertazzi (Cherubino), Almerinda Mazzocchi (Susanna), Giovanni Battista Genero (Conte), Felice Bottelli (Figaro), Antonia Campos (Inez), Leonor Serrano (Contessa), Francisco Salas (Plagio). Tuttavia gusto ed estetica dell'opera avevano subito profondi cambiamenti in quei nove anni. Sempre meno interessavano i drammi buffi, le abbondanti fioriture canore ed i contralto *en-travesti*, tanto

²⁴ *La Revista Española*. Madrid, 29 gennaio 1835.

che il ruolo di Cherubino venne profondamente modificato per essere adattato ad una voce soprano.

Seppur rappresentata in quell'unica occasione, prima della ripresa del 2011, *I due Figaro* rimase ben presente nell'animo dei pochi spagnoli che la videro. Ancora nel 1859 Mariano Soriano Fuertes, nel suo tentativo di redazione di una storia della musica universale spagnola,²⁵ ne elogiava lo spirito ed il carattere brillante, sottolineando la presenza di genuina musica spagnola che colorava la trama con un sorprendente sapore locale, affermando senza esitazione che *I due Figaro* non poteva che nascere da un talento straordinario.

3.1 Musica spagnola ne *I due Figaro*

A Madrid Mercadante entrò in contatto con una ricca tradizione di musica popolare. Come riconoscevano i commentatori dei periodici madrileni, ne *I due Figaro* il maestro seppe “permearsi del carattere della nostra musica”.²⁶ Il teatro spagnolo offriva molti elementi musicali, dalle semplici canzoni e danze fino a duetti e numeri d'assieme su modello di quelli dell'opera italiana. Assieme al *sainete*, alla fine del Settecento erano in voga piccoli pezzi in un atto solo chiamati *tonadillas escénicas*,²⁷ questo repertorio, i cui temi spesso erano gli stessi che venivano ballati tra un atto e l'altro delle rappresentazioni, circolò anche in forma di canzoni manoscritte o stampate.²⁸ Mercadante poté metabolizzare un colorito spagnolo che introdusse soprattutto nelle parti di Susanna e Figaro. La prima si presenta in scena con un bolero (n. 3), in cui emerge la sua indole di donna astuta, capace di manovrare a suo vantaggio i piani altrui, uno “spirito folletto” come dirà Figaro. Il bolero, come danza, divenne di moda verso la fine del Settecento.²⁹ Secondo Fernando Sor, il famoso chitarrista che compose numerosi bolero, “quando il bolero raggiunse questo punto, il numero di signore e signorine che lo ballavano diminuì molto; le nuove posture avevano molta grazia, però questa grazia non poteva essere interpretata senza che il pudore non ne risentisse”.³⁰ Di fatto a partire dal

²⁵ M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (4 voll.), Barcellona, 1855-1859, ed. facsimile in 2 voll. con introduzione di J. J. Carreras, Madrid, ICCMU, Colección Retornos, 2007, vol. II, pag. 263.

²⁶ *La Revista Española*, Madrid, 29 gennaio 1835.

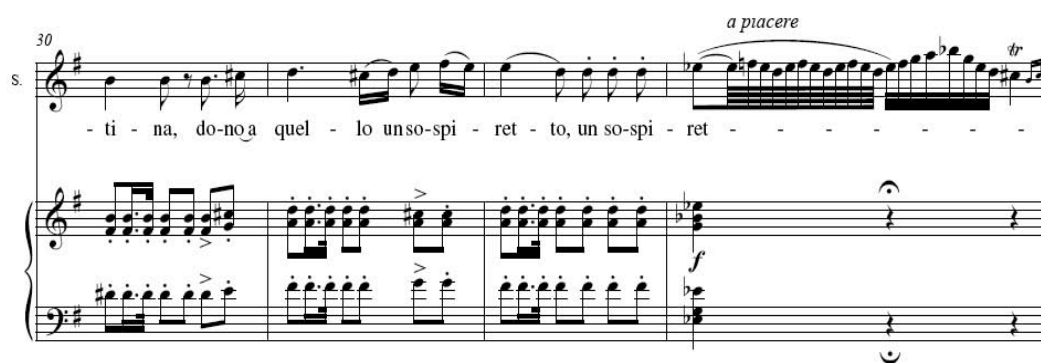
²⁷ C. ALONSO GONZÁLEZ, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 28-29.

²⁸ Cfr. V. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Musica spagnola nelle orecchie di Mercadante: I due Figaro, tra scuola napoletana e stile rossiniano*, IV Giornata di studi “Fra Cimarosa e Rossini. Un interregno nella storia dell'opera italiana”, di prossima pubblicazione.

²⁹ Cfr. J. SUÁREZ PAJARES, “Historical overview of the Bolero from its beginnings to the genesis of the bolero school”, in: *Studies in Dance History*, vol. IV / 1. 1993, pp. 1-19.

³⁰ F. SOR, “Le Bolero”, in: *Encyclopedie pittoresque de la musique*, Paris, 1835. Citato in: J. SUÁREZ PAJARES,

1820 ritornò di moda ma come genere di canzone. La melodia divenne più complessa con “abbondanza di vocalizzi e abbellimenti nel disegno melodico, che richiedeva maggior agilità al cantante”.³¹ Questo virtuosismo vocale è assimilato da Mercadante tanto nella linea melodica come nelle ricche cadenze che terminano ogni strofa del Bolero di Susanna, personaggio insinuante e seducente. In questo modo, musica popolare spagnola e opera italiana incontravano una quadra tra espressione e folklore:



Altro tocco spagnolo si trova nel battibecco del secondo atto tra Figaro e Susanna (n. 10). Questa scena richiamò l'attenzione sia del pubblico sia della critica, che notò il “lindísimo polo que tiene por *caballetta*, que cantaron con muy particular gracia”.³² Il riferimento è all'*Andante* in Fa minore (bb. 68 e ss.), che nella parte per suggerire venne corredato anche di testo spagnolo mentre nella variante autografa del numero, presente a Napoli, è proprio intitolato “Polo a due voci”. Il “Polo” era un tipico canto andaluso reso famoso da Manuel García in tutta Europa grazie all'enorme successo del suo “Polo del contrabbandista”, che perfino Liszt e Schumann utilizzarono. Mercadante, dal par suo, non stette inerte e, nel caratterizzare musicalmente Susanna e Figaro, rimodellò le strutture dell'opera italiana colorandole con riferimenti musicali locali, ammiccando così al pubblico madrilenico.



“Bolero”, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (a cura di), Madrid, Sociedad de Autores y Editores, vol. II, pag. 558.

³¹ C. ALONSO GONZALEZ, *La Canción Lírica...* pag. 50.

³² *La Revista Española*, Madrid, 29 gennaio 1835.

3.2 La *Sinfonia caratteristica spagnola*

Mercadante fin da giovanissimo aveva dato prova di fervido interesse e grande maestria nella musica strumentale.³³ Nei suoi anni da studente, Mercadante era primo violino e direttore dell'orchestra del Conservatorio. Era abitudine che l'orchestra suonasse nelle celebrazioni sacre della città o in particolari occasioni. In quegli anni Mercadante compone la maggior parte dei suoi concerti per flauto e delle sinfonie, genere non molto battuto dai compositori italiani. Nell'antologia sul genere sinfonico napoletano Longyear cataloga 42 sinfonie di Mercadante³⁴ la maggior parte delle quali è composta con un unico movimento, con la tipica struttura da sinfonia italiana d'opera, qualcuna con elementi descrittivi (*Sinfonia pastorale*, *Sinfonia militare*). Dal 1820 molte prenderanno la denominazione di "Sinfonia caratteristica", offrendo un tocco pittoresco basato su riferimenti popolari, come succede nella *Sinfonia caratteristica sopra i più graziosi motivi napoletani* all'interno della quali si trova una marinaresca ed una tarantella. Per *I due Figaro* Mercadante compose un'originale sinfonia concepita come un brillante florilegio di danze spagnole, sotto elencate, in un susseguirsi di temi e ritmi scintillanti ben riconoscibili dal pubblico madrileno dell'epoca. Fu pubblicata da Ricordi, in una riduzione per pianoforte, con il titolo *Sinfonia caratteristica spagnola*, un'altra edizione a cura di José Sobejano, amico personale di Mercadante e Maestro della Cappella Reale di S. Isidro di Madrid, venne pubblicata a Madrid.³⁵ La *Sinfonia* contiene, in ordine di apparizione, le seguenti danze:

1. *Fandango*: di discussa origine americana, si basava sull'ossessiva ripetizione di un disegno ritmico-melodico ciclico, che il nostro usa come perentoria introduzione.



³³ G. L. PETRUCCI, *La musica strumentale di Saverio Mercadante. Collocazione storica e catalogazione*, in: *Saggi su Saverio Mercadante*. Cassano delle Murge, Messaggi, 1997, pp. 119-136.

³⁴ R. M. LONGYEAR (a cura di), *The Symphony in Naples, 1800-1840*. Garland Series, *The Symphony, 1720-1840*, Series A, vol. VII, New York, Garland Publishing, 1983.

³⁵ *Sinfonia caratteristica nell'opera buffa I due Figaro ridotta per pianoforte dal maestro Don G. Sobejano*, Madrid, Mintegui y Hermosos [Wirbms], ca. 1827. Dalla dedica: "Sinfonía de las máscaras, compuesta para piano, y dedicada al maestro Mercadante por su amigo Sobejano" (*Diario de avisos de Madrid*, 21 febbraio 1827).

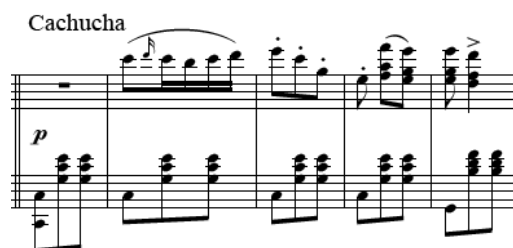
2. *Bolero*: caratterizzato da un guizzante ritmo puntato sul secondo tempo del metro, è usato da Mercadante come efficace accompagnamento dal carattere ballabile, sostenuto da una brillante orchestrazione.



3. *Tirana*: canzone andalusa, di tematica velatamente erotica, è in tempo ternario caratterizzata da un'insistente sincope. Mercadante cita la famosa *Tirana del Trípili*, presente in alcune tonadillas di Blas de Laserna della fine del Settecento. Il tema verrà impiegato anche da Enrique Granados nel ciclo pianistico *Goyescas*.



4. *Cachucha*: veloce danza dall'andamento ciclico accompagnata da nacchere Originaria di Cadice, divenne famosa in tutto il mondo grazie alla celebre ballerina Fanny Elssler che ne incluse alcune nel suo repertorio. Un viaggiatore americano descriveva la Cachucha quale "natural sucesion of movements at once easy and graceful, and has been well defined a just and harmonious convulsion of the whole body"³⁶



L'unione, in questa *Sinfonia*, di un'efficace orchestrazione con la potente vivacità ritmica delle danze, suscitò una "pasión que alcanzó niveles indescriptibles".³⁷ Ebbe, infatti, ampia diffusione e numerosi furono gli arrangiamenti. Nonostante la proibizione dell'opera, la *Sinfonia* venne eseguita per la prima volta nel dicembre del 1826, riscuotendo un successo immediato che si sarebbe ripetuto nei successivi decenni, quando fu continuamente usata come musica da ballo.

³⁶ A. S. MACKENZIE, *A Year in Spain. By a Young American*, Boston, 1829, p. 131.

³⁷ *Le Courier des Théâtres*, Parigi, 16 luglio 1829. Citato in: G. STEINGRESS, *...Y Carmen se fue a París*. Cordoba, Almazura, 2006, p. 87.

CAPITOLO II

Saverio Mercadante a Madrid nel 1830 ed il contesto nel quale compose *Francesca da Rimini*

La relación de Mercadante con España fue muy importante e intensa en estos años. Evidentemente el país en profunda transformación ofrecía, a lo largo del siglo XIX, muchas oportunidades culturales y económicas. Pocos supieron dirigir sus miradas hacia la península Ibérica y Mercadante fue uno de aquellos.

No obstante la mala experiencia padecida y todos los problemas que tuvo que sufrir con I due Figaro, Mercadante no desestimó una segunda oportunidad para volver a Madrid en 1830. Sin embargo tampoco él podía imaginarse los enormes cambios políticos que afectaban a todos los aspectos de la vida social de la ciudad.

“A lo hecho, pecho” tuvo que pensar Mercadante cuando se encontró con la desastrosa situación del Teatro Príncipe que él mismo había dirigido cuatro años antes y, peor aún, cuando se enteró que su enemiga, la soprano Adelaide Tosi, estaba contratada como prima donna. Pero la creación artística sigue vías muchas veces paralelas a la vida real, así que, no obstante las peores circunstancias que se podían imaginar, Mercadante escribió su Francesca da Rimini, su primer melodramma romantico, de una calidad asombrosa.

Con esta segunda y ultima ópera para Madrid, Mercadante dejó su firma en el nuevo genero romántico que iba difundiéndose. Sin duda se puede afirmar que su Francesca da Rimini es parte de la primera trilogía romántica de la historia de la ópera italiana, junto a Anna Bolena y I Capuleti e i Montecchi, estrenadas ese mismo año de 1830.

1. Madrid nel primo Romanticismo

Fernando VII di Borbone (1784 – 1833) rappresentò per la Spagna, dopo i venti rivoluzionari mossi da Napoleone, il ritorno all'Antico Regime. Esempi del ritorno al passato furono la reintroduzione della prova di nobiltà, per gli aspiranti cadetti dell'Esercito, o l'abolizione del sistema di contribuzione diretta per tutti i cittadini. Il concetto di *legittimità* veniva ora sbandierato come unica base teorica sulla quale costruire la Restaurazione,

tuttavia la corrente liberale non poteva più essere ignorata, e questa nuova forza, nonostante i duri tentativi per reprimerla, iniziò a controbilanciare la monarchia. Gli ultimi anni del regno di Fernando VII divennero così ancora più duri e alla morte del sovrano prese piede una confusa situazione politica: suo fratello Don Carlos, auto esiliato in Portogallo, non riconosceva sua nipote, Isabella II di Borbone, Regina di Spagna, incoronata il 29 settembre del 1833 all'età di tre anni, subito dopo la morte del padre, Fernando VII. Dal 1833 scoppiò dunque la prima guerra carlista per la successione al Regno di Spagna, una guerra civile terminata nel 1840 con la vittoria dei partitari di Isabella II.

Il periodo in questione coincise, come nel resto d'Europa, con la diffusione della corrente romantica. Il fervore religioso divenne superficiale, i tradizionali principi morali venivano duramente criticati, una retrograda idea di nazione veniva ora palesemente negata mentre nuove tematiche andavano diffondendosi tra i circoli artistici, condite con il tipico ingrediente della visione romantica: un pessimismo radicale. Da sottolineare come le tendenze preromantiche erano comunque già ben radicate in Spagna, primo fra tutti fu il pittore Francisco Goya a presentare un nuovo mondo iconografico ove i temi aulici, i soggetti istituzionali e lo stile accademico lasciavano spazio a tele dal denso e misterioso cromatismo che rappresentavano tragedie e disillusioni del mondo contemporaneo. Le tematiche che, in generale, ebbero più fortuna di altre furono quelle che riguardavano l'epica e la letteratura dell'età medievale. Molta attenzione si riversò sugli elementi folcloristici ed i costumi legati alle molteplici realtà locali e regionali. Il tema amoroso, in teatro come all'opera, venne rivalutato secondo la sua componente passionale, quale sentimento che sfuggiva a qualsiasi controllo e che, unito alla ribellione nei confronti della società, sfociava nella morte o nel suicidio. Significativo esempio fu *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duca di Rivas, presentato per la prima volta nel Teatro Príncipe di Madrid il 22 marzo 1835. Di fondamentale importanza, parallelamente al teatro romantico, è la poesia spagnola romantica. L'amarezza del vivere, la malinconia e la ribellione contro la società e la vita stessa furono i temi caratteristici. Le atmosfere nelle quali questi soggetti prendevano forma erano buie e solitarie: i cimiteri, il mare in tempesta e le tormenti erano sfondi abituali. La poesia romantica spagnola è caratterizzata anche da un gusto per la sperimentazione formale, la polimetria era la struttura più comune, una libertà che rispecchiava l'ideale della libertà creativa e personale. Chissà che l'emblema stesso del romanticismo spagnolo non sia proprio un poeta, José de Espronceda (1808 – 1842) anarchico, liberale e avventuriero, cospiratore già

da adolescente, lasciò a 18 anni la Spagna per un volontario esilio vagabondando tra Lisbona, Parigi e Londra. Le sue poesie ricalcano esattamente quest'idea di romanticismo "negro", dedicato e volto a elogiare personaggi relegati ai margini della società o ribelli, come dimostrano le sue *Cinco Canciones: El verdugo, El mendigo, Canción del pirata, Canto del cosaco, El reo de muerte*, poesie ove ben evidente è l'influsso di Byron, le cui immagini in realtà influenzarono un'intera generazione di poeti romantici.

Probabilmente ai fini di questo studio, e come già mostrato nel capitolo precedente, la principale figura del panorama romantico spagnolo fu Mariano José de Larra (1809 – 1837) l'unico che seppe tracciare la viva immagine del fervore culturale nella Madrid romantica. Appassionato di musica e conoscitore della vita teatrale europea, con i suoi contributi pubblicati in vari periodici, spesso satirici, Larra analizzava e criticava le consuetudini ed i gusti della borghesia madrilenas, testimoniando una profonda passione civile ed un alto impegno morale. Egli, romantico tra i romantici, fu anche il primo ad accorgersi dei limiti e del manierismo di questa nuova corrente, dimostrandosi avverso a ogni sua esagerazione e criticando aspramente quella società affamata di mode che usava la testa solo per pavoneggiare splendidi cappellini. Larra scrisse più di duecento articoli, molti dei quali sulla musica che si eseguiva a Madrid, con una prosa incisiva e intelligente e al tempo stesso modernissima nella sua semplicità. A proposito della Prima dei *Capuleti e Montecchi* commentò:

La música de Bellini en este melodrama lleva mas que ninguna de sus obras ese sello de expresión y sentimiento que la caracteriza: es liger, pero tierna: los cantos son siempre grazioso, y van derecho a herir el corazón.¹

L'introduzione di una tragedia come *Edipo* nel repertorio del teatro di prosa spagnolo o la programmazione nel Teatro Príncipe di Madrid di opere con soggetti più cruenti, come *Gabriella di Vergy* (Carafa) *Il Pirata* (Bellini) o *Anna Bolena*, ben evidenziano i cambi estetici dell'epoca. In questo contesto si inserisce il secondo soggiorno di Saverio Mercadante a Madrid, durante il quale compose *Francesca da Rimini*, una tragedia totalmente italiana, sdoganata da Dante nella sua *Divina Commedia* e riletta ora, nel Romanticismo, con gli occhi di quella passione totalizzante che, come degna conclusione, non potrà che risolversi nella tragedia.

¹ *La revista española*, n. 205, sabato 3 maggio 1834.

2. I viaggi di Mercadante dopo la prima esperienza madrilen: Torino, Milano, Lisbona e Cadice.

Dopo le tragicomiche vicissitudini del 1826, Mercadante abbandonò Madrid, annullando unilateralmente il contratto pluriennale che lo legava all'impresa dei teatri. Rimasti senza Maestro Direttore e Compositore, l'impresario e la commissione dei teatri si rivolsero al Re, il quale, con un decreto reale, impose a Ramon Carnicer, allora a Barcellona, di stabilirsi a Madrid in qualità di nuovo direttore dei teatri di Corte. Carnicer si rifiutò di obbedire per questo motivo fu rapito dalla polizia e condotto a forza, in qualità di prigioniero, a Madrid, per sostituire il collega napoletano.² Mercadante intanto si stava dirigendo a Torino per rispettare un nuovo contratto. Nella capitale del regno sabaudo diresse la prima di *Ezio* (3 febbraio 1827) che la critica così salutò:

Potrebbe bastare l'Ezio per fare un nome a Mercadante, se egli non si fosse già collocato tra i più distinti compositori moderni con altre sue rinomate opere. La musica dell'Ezio è ricca di pensieri e di armonia il canto vi signoreggia senza essere sopraffatto dagli strumenti e questi, ciò non di meno, non rimangono in ozio; la parte popolare di essa non lascia di essere dotta, e la scientifica è adattata al gusto e all'intelligenza universale.³

Dopo quest'ennesimo successo a Mercadante venne offerto un contratto dalla Scala, ove presentò, il 16 aprile 1827, *Il Montanaro*. A Milano, capitale del Regno Lombardo-Veneto, dipendente dall'Impero Austriaco, Mercadante strinse contatti con vari impresari e conobbe in quest'occasione Emanuele Gnecco, impresario e banchiere italiano stabilito a Lisbona, che già era stato l'intermediario nel 1818 tra Pedro António de Pina Manique Nogueira Matos de Andrade e Gioacchino Rossini per l'incarico dell'opera *Adina*.⁴ Grazie a lui Mercadante mosse alla volta di Lisbona, dove poté lavorare alle dipendenze del Barone de Quintella de Laranjeiras a partire dalla fine del 1827. Per il teatro privato di questo nobile, Mercadante compose e presentò *La testa di bronzo* (3 dicembre 1827) e il successo fu così grande che pochi mesi dopo il Teatro Sao Carlo lo contrattò per altri due titoli (*Adriano in Siria*: 24 febbraio 1828, *Gabriella di Vergy*: 8 agosto 1828).⁵

² V. PAGÀN, A. DE VICENTE DELGADO, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer, Vol I: Patrimonio musical español*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1997.

³ *Gazzetta Piemontese*, 8 febbraio 1827.

⁴ Cfr.: G. ROSSINI, *Adina*, edizione critica a cura di F. Della Seta, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

⁵ M. VIEIRA DE CARVALHO, *Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisbona, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993, pp. 347 – 354.

Dopo i trionfi portoghesi, il compositore si spostò a Cadice, fiorente cittadina nel sud della Spagna, arricchita negli anni grazie ai cospicui commerci con le colonie americane. In questa cittadina era attivo, da anni, un teatro d'opera italiana che poteva vantare una lunga tradizione.⁶ Per il teatro di Cadice Mercadante compose *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (libretto di Stefano Ferrero, Teatro Principal de Cádiz, 10 febbraio 1829) e *La Rappresaglia* (libretto di Felice Romani, Teatro Principal de Cádiz, 21 febbraio 1829) entrambe con notevole successo.⁷ A proposito del *Don Chisciotte* è da sottolineare la scelta del soggetto da parte di Mercadante per accattivarsi il pubblico, presentando un soggetto famoso e molto apprezzato, colorandolo con musica popolare. Scrisse un entusiasta cronista dell'epoca:

Agradecido este profesor a los favores que ha merecido á la nación española y al ilustrado público de Cádiz, ha creído darle una prueba de su gratitud, no sólo escogiendo para esta ópera un argumento nacional, sacado de la obra más original y célebre que se conoce en el mundo, sino también conservando en la música un estilo característico español.⁸

Mercadante utilizzò, come già fatto per *I due Figaro*, musica popolare spagnola, a volte citando frammenti melodici conosciuti, come la canzone *Rogativas a San Isidro*, altre volte costruendo melodie su tipiche strutture ritmiche prese da danze quali la jota o la seguidilla. È eloquente la premessa al libretto:

Habiendo tomado a su cargo el Maestro Mercadante el aplicar la música a esta composición de carácter español, creyó conveniente servirse de varios motivos de las memore canciones de la nación, para hacer todavía más característica su obra.⁹

Durante il periodo gaditano il compositore tenne una rilevante corrispondenza con la sua più fervida mecenate, residente a Madrid, la Contessa di Osuna.¹⁰ Mercadante ebbe modo di

⁶ Cfr: C. Díez Rodríguez, *La ópera en Cádiz en el siglo XVIII*, trabajo de investigación DEA, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2008.

⁷ Per quanto riguarda la prima opera cfr: A. Presas, *Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio, de Saverio Mercadante*, in: AA.VV., *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 623 – 636.

⁸ *Diario Mercantil de Cádiz*, 8 febbraio 1830, citato anche in: A. Presas, *Don Quijote...*, pag. 626.

⁹ Esteban [Stefano] Ferrero, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio / Don Quijote en las bodas de Camacho*, [s. l.], Imprenta de D. Ramón Howe, [1830], pag. 5.

¹⁰ Cfr: J. P. Fernandez Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

conoscere la Contessa durante il suo primo incarico a Madrid nel 1826.¹¹ I rapporti fra i due contarono fin da principio con una reciproca e genuina stima, tanto che la Contessa commissionò al compositore due messe - una delle quali composta a quattro mani con Angelo Inzenga¹² - e dei vespri da eseguirsi durante una delle ricorrenze religiose private che la casa patrocinava.

La lettura della corrispondenza che Mercadante tenne da Cadice con la Contessa di Osuna, Maria Josefa Pimentel y Tellez-Giron, residente a Madrid, durante il 1829, è di fondamentale importanza per studiare il secondo periodo spagnolo del compositore e ricostruire gli eventi che portarono al suo ritorno a Madrid. Nella prima di queste, senza data ma riconducibile alla fine di febbraio del 1829, emerge la solita modestia del compositore unita all'interesse nel tenere al corrente la Contessa di Osuna sui nuovi spostamenti e sui nuovi risultati artistici ottenuti:

Eccellenza

Spero, che vorrà perdonarmi dell'ardire che mi prendo in dirigerle questa mia, ma l'innata bontà dell'E.V., come l'interesse che ha sempre preso in tutto ciò che mi appartiene mi hanno incoraggiato a ciò fare. Già da qualche tempo che mi trovo in questa graziosa città [Cadice], da dove ero di passaggio, e che ad istanza di tutti i filarmonici, non solo dovetti trattenermi, ma comporre un'Opera Buffa intitolata La Rappresaglia, quale andiede in scena sabato scorso 21 corrente, con generale accettazione, anzi facendo fanatismo. Nella mia qualità d'autore, non mi è permesso estendermi più, l'E.V. per altra strada saprà meglio i dettagli, e gli onori che questo Pubblico ha voluto compartirmi, certo superiori al mio merito. Non mi privi della sua tanto favorevole protezione, che molto mi è a cuore ed umiliandole i miei devoti rispetti in unione della sua nobile ed ottima famiglia, sono

Dell'E.V Umil. Dev. Servo Saverio Mercadante¹³

Il 6 marzo 1829 la Contessa indirizza a Mercadante una cordiale e breve lettera di risposta,

¹¹ Il titolo nobiliario, con *Grandeza de España*, venne creato da Filippo II nel 1562. Mercadante conobbe la XII^a Duchessa-Contessa di Benavente, ritratta più volte da Francisco Goya. La Duchessa, grande mecenate e appassionata di musica, aveva un regolare abbonamento presso il Teatro del Príncipe di Madrid, dove occupava sempre il secondo palco nel primo ordine, come dimostra la lista degli abbonati in E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.124.33.

¹² *Archivo Histórico Nacional de Toledo, Sección Nobleza, fondo Osuna* (d'ora in poi: E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS) leg. 392-35. La corrispondenza tra Mercadante e la Duchessa è in parte pubblicata in: N. ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, *Saverio Mercadante en España y Portugal. Su correspondencia con la condesa de Benavente*, in: *Anuario Musical*, VII, 1952, pp. 201-208.

¹³ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-50, pag. 2.

congratulandosi del successo e assicurandogli, come sempre, stima e protezione¹⁴. La successiva lettera di Mercadante, ancora da Cadice, è datata 28 ottobre 1829, in essa il compositore si conferma quale attento osservatore della situazione del teatro d'opera della città. Non è da escludere che avesse partecipato in prima persona alla gestione e programmazione stessa del teatro, compito già svolto a Madrid per il Teatro Príncipe nel 1826. Nella lettera si sofferma su molti dettagli per poi centrare il discorso sulla possibilità di un suo ritorno a Madrid. Evidentemente la sventurata stagione del 1826 e la proibizione de *I due Figaro* non avevano tolto a Mercadante la volontà di riprendere qualche attività nella capitale, sia per ragioni artistiche che economiche, oltretutto Cadice, seppur ricca e culturalmente viva, non smetteva di essere una città di provincia e lontanissima dalla corte.

Eccellenza,

Non l'ho fin'ora umiliata [con] le nuove di questo Teatro, in attenzione che tutti avessero fatto i loro debutti, e che vi fosse un repertorio d'Opera per poter dare un più maturo parere su i talenti de' cantanti componenti questa compagnia Italiana. Il giorno 29 scorso Agosto si diede principio alle recite con l'Opera Buffa di Vaccaj intitolata la Pastorella Feudataria: l'esito fu infelice le prime sere, e benché in seguito l'applaudissero i biglietti erano meno. Il 2 di 7bre si diede la Semiramide, quale ottenne un successo brillantissimo, mercé l'ottima musica, ben cantata e secondada dall'Orchestra, Coro, unitamente ad il lusso del vestiario, per cui quest'Impresa tanto si distingue. Il 12 d.to mese andiede il Ricciardo e Zoraide di Rossini, per debutto del tenore Pasini, e per il quale io composi una grand'aria nel second'atto, ed unitamente a tutta l'opera, ottenne l'accettazione pubblica. De' talenti di questo cantante, non ardisco parlarne, essendole molto noti, e solo mi limiterò a dire che ha incontrato molto [successo]. Il 28 d.to mese si diede Giulietta e Romeo di Vaccaj, e facessimo un bellissimo fiasco, ad eccezione dell'aria di Pasini nell'atto 2do, che fu applauditissima. Il 10 del corrente andiede in scena il mio Posto Abbandonato, e non permettendo la mia delicatezza ch'io mi stenda molto sopra una mia composizione, mi limiterò col dire, che fu ben cantato, rappresentato e che piacque moltissimo. Il 24 cor. Abbiamo data la Farsa Il Fanatico per la Musica di Mayer, quale ha fatto un fanatismo. Da tutto ciò rileverà l'attività di questo Teatro, poiché in meno di due mesi, si sono date cinque Opere ed una farsa. Ora si prova l'Opera Buffa gli Avventurieri di Cordella per il giorno 4 dell'entrante e per il 16 la Donna del Lago. La compagnia in complesso è ottima per Cadice, ma non tutti lo sarebbero per Madrid, eccettuati Pasini, Cartagena (Basso cantante) e quasi tutti gli uomini sono eccellenti. Le donne sono buone e promettono molto, ma il pubblico preferisce sempre il presente al futuro, ed ha ragione.

In mezzo a tutto ciò, e non avendo niente da lagnarmi della mia

¹⁴ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-50, pag. 1.

situazione, pure il mio pensiero è sempre alla Capitale, e mi chiamerei fortunato se potessi ciò effettuare tanto più ora che il Teatro Italiano prenderà un aspetto più grandioso. A me è toccato seminare, agli altri a raccogliere. Mi astengo d'infastidirla di più, come pure di raccomandarmi alla di lei valevole protezione, conoscendo per prova quanta bontà si è sempre degnata d'avere per me, e vivo sempre con la lusinga che non vorrà giammai privarmene, facendo il mio possibile per rendermene ognor più degno.

Pregandola di ricordarmi alla nobile e virtuosa di lei famiglia, come pure di perdonare la mia libertà in tediarela con questo mio foglio

Sono dell'E.V. Umil. Dev. Servitore

Saverio Mercadante¹⁵

La Contessa rispose a questa lettera, in italiano, da Madrid, il 10 novembre 1829:

Veggio per vostro foglio di 28 8bre tutto ciò che voi mi dite circa lo stato in cui oggi si trova il Teatro di codestà città e le opere che si sono rappresentate in meno di due mesi. Veggio anche il vostro parere su i talenti de' Cantanti componenti la Compagnia Italiana, e vi ringrazio della prestezza che avete impiegata per farmi conoscere tutte queste nuove. Ho inteso con soddisfazione l'esito che ha ottenuto il vostro Posto Abbandonato. Io avrei un piacere di rivedervi in questa Capitale, e voi dovete essere persuaso ch'io agirò sempre con tutta sollecitudine per contribuire alla vostra brama, ma mi dispiace adesso di non vedermi in grado di conoscere l'impresario, ne nessuno di quelli che possano agire in questo affare. Tutta la mia famiglia gradisce i vostri sentimenti, ed assicurandovi di nuovo della mia distinta stima vi saluto affettuosamente¹⁶

L'influenza della Contessa di Osuna sulla commissione dei Teatri di Madrid, e di conseguenza sull'impresario di turno, doveva essere particolarmente forte. Nello stesso periodo parecchie erano le cantanti che si rivolgevano a lei chiedendo consiglio, aiuto e intercessione per avere qualche contratto dal Teatro Príncipe, purtroppo la risposta che la Contessa poteva offrire in quel momento era - a causa della disordinata situazione del Teatro - sempre negativa. Isabella Fabbrica per esempio, già a Madrid con Mercadante nella stagione del 1826, così si rivolse alla Contessa in una delle tante lettere inviatela nel 1829:

[...] in seguito abbiamo diversi trattati, ma non so quale maggiormente ci converrà di combinare. In mezzo a tutto questo la si assicuri che Madrid non si è giammai cancellata dalla mia memoria, e che anteporrei sempre di ritornarvi a confronto di qualunque altro paese.¹⁷

¹⁵ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-50, pag. 5.

¹⁶ *Ivi*, pag. 3.

¹⁷ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-49, pag. 7.

La Contessa le rispose il 3 dicembre del 1829, utilizzando le stesse motivazioni che aveva diretto a Mercadante:

Io vorrei anche rivedervi in questa Capitale, e voi dovete essere persuasa ch'io agirò sempre con tutta sollecitudine per contribuire alla vostra brama, ma mi dispiace adesso di non vedermi in grado di conoscere l'impresario, né nessuno di quelli che possono agire in questo affare¹⁸

La situazione dei teatri di Madrid era peggiorata rispetto a qualche anno prima. A differenza della Fabbrica, Mercadante, grazie all'aiuto della Contessa di Osuna e del suo amico Cristobal Cuesta, riuscì comunque a tornare al teatro Príncipe, tuttavia il momento non era favorevole. Quel glorioso teatro e tutto il sistema che sorreggeva gli spettacoli d'opera, erano ora in piena crisi economica, artistica e organizzativa.

3. La situazione dei teatri di corte a Madrid nel 1830

A differenza della vigorosa attività registrata dal 1825 al 1827, il teatro Príncipe, viveva, agli inizi del 1830, una profonda crisi che, nel giro di pochissimi anni, avrebbe messo a rischio la sua stessa esistenza. Solo quattro anni prima questo teatro poteva pagare enormi cachet alle prime donne ed inviare impresari ed agenti in Italia per contrattare intere compagnie d'opera da portare a Madrid con gli ultimi titoli di successo rappresentati. Pochi anni dopo, probabilmente anche a causa di queste grandi spese, la situazione del Teatro era in piena decadenza. Tra il 1829 ed il 1830 due impresari si succedettero nell'amministrazione del Teatro, ed entrambi (Manuel Gaviria e Cristóbal Cuesta) soffrirono enormi perdite, tanto da vedersi costretti ad abbandonare l'iniziativa. Eloquenti sono le parole che Cuesta indirizzò alla Commissione dei Teatri per dimettersi dal suo incarico:

He determinado cerrar por los muchos sinsabores que me ocasiona [la empresa] como por las considerables perdidas que sufro sea por efecto de las circunstancias bien por las trasgresiones que se han hecho a la Empresa. Aunque no tenia yo muy buena idea de los comicos antes de pensar en gobernarlos jamas creí fuesen tales como en la realidad, ni lo creeria como verlo por mis propios ojos en las continuas ocasiones que por necesidad se me presentan. Cada teatro de por si es un laberinto de enredos, embrollos, confusion y desorden tan dificiles de entender y explicar como constantes y dignos de corregirse.¹⁹

¹⁸ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-49, pag. 2.

¹⁹ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.409.

L'impresario d'opera si barcamenava in una frenetica attività, continuamente occupato ad amministrare il denaro per le produzioni, a scegliere repertorio, cantanti, nuovi libretti e compositori. Spesso i conti non tornavano per cui la soluzione migliore era la fuga, lasciando l'amministrazione con un'eredità di debiti di difficile gestione. L'impresario spagnolo Cuesta non fuggì mai, però ebbe una vita davvero agitata. Durante il suo periodo come impresario del Teatro Príncipe dovette occuparsi, oltretutto, sia della compagnia di prosa che di quella d'opera, esponendosi così a doppi problemi. Attori e cantanti davano luogo a qualsiasi classe di disordine, leggere i numerosissimi incartamenti e denunce, che arrivavano quotidianamente a Cuesta ed alla Commissione dei Teatri, fornisce l'indice della decadenza artistica e dell'abuso delle convenienze teatrali alle quali i protagonisti del Teatro Príncipe erano arrivati.

Le esilaranti notifiche e querele a carico dei vari artisti forniscono il libretto di un perverso gioco meta teatrale che porterà al limite della chiusura il Teatro. Qualche esempio: durante una rappresentazione del *Cristoforo Colombo* di Ramón Carnicer il corista Giovan Battista Rossi iniziò ad insultare a gran voce, nelle quinte, le sue colleghe Antonia e Josefa Campos, provocando tanto scompiglio che l'esecuzione dovette essere sospesa.²⁰ Al basso buffo Juan Entini si dovette incontrare una nuova pensione poiché la padrona dell'alloggio dove risiedeva lo cacciò poiché stufa delle continue minacce di morte che riceveva, delle grida, degli insulti e delle stoviglie che puntualmente il basso le scagliava contro.²¹ Nessun artista, poi, rispettava orari di prove e recite, i camerini erano un pericoloso via vai di gente occupata ad intrattenere affari di qualsiasi natura e, come se non bastasse, ogni artista usava gli spazi del teatro per comodi propri.

Anche nell'orchestra regnava l'anarchia. La prima viola Francisco Viñals venne licenziato per "il poco zelo e diligenza che impiegava nel compimento dei suoi doveri" mentre un altro fascicolo presentato dal direttore della stagione 1829/1830, Ramón Carnicer, denunciava la deleteria abitudine di chiamare come supplenti dei professori d'orchestra "che appena sapevano tenere lo strumento in mano".²² In questa ingovernabilità il pubblico non si evidenziava quale esempio di virtù. Si dovette addirittura scomodare il Governatore della città affinché promulgasse un regolamento, da rispettare

²⁰ E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.30.26.

²¹ E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.124.55.

²² E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.409.9 – pag. 53.

obbligatoriamente durante le rappresentazioni, nel quale si proibiva il consumo di cibi e bevande all'interno del teatro, si proibiva piantare chiodi nei palchi a mo' di attaccapanni o muoversi da un palco all'altro del teatro, durante le recite, non rispettando i posti assegnati nei biglietti. Il più eloquente e didattico punto del regolamento dettava:

Debiendo ser los teatros escuela de costumbres y de civilización se abstendrán dichos actores de faltar en los mas mínimo al decoro que se merece el publico, bien introduciendo sin arbitrio palabras indecentes bien proponiéndose acciones que no exigen su papel con la mira de excitar la risa o de captar por malos medios el aura popular.²³

Dopo le dimissioni di Cuesta la Commissione dei Teatri, in accordo con l'Ayuntamiento, pubblicò un bando, in tutta Spagna, per dare in appalto ad un nuovo impresario la gestione artistica ed economica dei teatri di Madrid (Príncipe e Cruz). L'annuncio fu pubblicato a La Coruña, San Sebastian, Pamplona, Zaragoza, Valladolid, Burgos, Valencia, Badajoz, Granada, Sevilla, Málaga, Cartagena, Cádiz e Madrid,²⁴ così diceva:

Estando mandado por S. M. que los teatros de esta corte se den por empresa y cesando la actual el último día de carnaval del próximo año de 1831, ha acordado el Excmo ayuntamiento de esta villa se anuncie al público la nueva empresa, que deberá dar principio el día primero de Pascua de Resurrección del mismo año, para que las personas que quieran interesarse en esta especulación acudan con sus proposiciones á la secretaría de S. E. del cargo del Sr. D. Faustino Dominguez hasta el día primero de noviembre inmediato; en inteligencia de que pasado que sea se procederá a subastar en el que haga las mas ventajosas.²⁵

Nei due mesi di apertura del bando si ricevette solo una proposta, quella di Juan José Mateu, decimo Conte di Puñonrostro, nobile liberale e uno dei firmatari della Costituzione di Cadice. La sua proposta era decisa e ponderata: avrebbe assunto l'incarico d'impresario solo se l'Ayuntamiento gli avrebbe permesso di incassare "16 reales por cada cuartillo de cerveza que se consuma en esta capital, y tener bayles publicos de mascara en todos los dias festivos desde ocho de diciembre [...] hasta el martes respectivo de carnaval".²⁶ La Commissione e l'Ayuntamiento non accettarono la proposta, soprattutto per l'impossibilità di dichiarare un'imposta diretta su un prodotto, la birra, della quale non si avevano dati certi né di produzione totale, né di consumo pro-capite. La proposta del Conte di Puñonrostro, per

²³ E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.124.21.

²⁴ E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.124.1.

²⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 23 settembre 1830.

²⁶ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.410.3.

quanto azzardata, non era poi così inammissibile, da anni, per esempio, nel foyer del Teatro S. Carlo a Napoli il gioco d'azzardo, regolato ed istituzionalizzato, serviva come copertura finanziaria all'attività dell'impresario Barbaja. A Madrid l'appalto rimase deserto e l'Ayuntamiento chiese nuovamente a Cuesta, di riprendere la gestione dei teatri, il quale rispose:

La experiencia [...] me ha convencido de que en el actual estado de los teatros es imposible que se sostengan con el esplendor debido sin que el Gobierno, según verifica en otro países, acuda este ramo con una cantidad suficiente a sostener las multiplicadas cargas utiles e inutiles que abruman a una empresa semejante. Solo bajo tale terminos podria animarme a continuar en la mia a fin de que ya que no pudiera lograr beneficio proporcionado a los grandes afanes que me proporciona no debiese hacer al recio publico un sacrificio desproporcionado con la posibilidad de un particular.²⁷

Così avvenne, e pur di mantenere gli spettacoli d'opera a Madrid, l'Ayuntamiento e la Commissione accettarono la proposta di Cuesta che tornò ad essere impresario, questa volta però con il supporto delle istituzioni. Mercadante, ignaro di questo confuso e pericoloso stato di crisi nella vita culturale madrilenia, riuscì comunque a compiere (complici la Contessa di Osuna e Cuesta) il suo secondo soggiorno nella capitale. Il momento non era propizio ma non si lasciò condizionare troppo e, prima di abbandonare per sempre la Spagna, si dedicò alla *Francesca da Rimini*.

4. Il secondo soggiorno di Mercadante a Madrid ed i problemi con il soprano Adelaide Tosi

Mercadante passò l'inverno del 1829 a Cadice senza "mancare al più sacro de' [...] doveri" ovvero quello di augurare alla Contessa "il Sto. Natale, ed il nuovo anno [...] ambi colmi di quelle felicità ch'ella desidera, e per molti e molti anni ripetuti, in unione della nobile sua famiglia e congiunti".²⁸ Ancora in quella città presentò il 10 febbraio del 1830 *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* al Teatro Principal per poi muovere, in data non precisata, verso l'Italia questa volta non per ottemperare ad una scrittura ma per svolgere l'incarico, ricevuto dall'amico Cuesta, impresario a Madrid, di trovare una degna sostituta alla soprano Marietta Albini Pacini, prima donna nella compagnia del Teatro Príncipe. Mercadante invierà

²⁷ E-AVM, *Secretaría*, sig.: 3.409

²⁸ E-AHNT Nobleza, OSUNA-CARTAS, leg.: 617-D-49, pag. 10

a Madrid Fanni Corri-Paltoni che, arrivata nella capitale il 10 luglio 1830,²⁹ si presenterà al pubblico come Rosina nel *Barbiere*, cantando nella scena della lezione del secondo atto delle “variaciones nuevas compuestas por el Maestro Donnizzeti [sic.]”³⁰ delle quali non s’è trovata traccia. Il primo documento nel quale si parla con certezza del ritorno di Mercadante a Madrid è una lettera che egli stesso, di stanza a Milano, scrive a Florimo il 24 luglio 1830:

Amico Caris.mo – Benché abbi pochissimo tempo, attese le varie mie faccende, pure non voglio mancare di scriverti pochi righi, onde farti consapevole dell’ottimo viaggio di soli 5 giorni sino qui nella più perfetta salute. La mia compagna ha parlato (durante il viaggio) più di Demostene, Cicerone e cet, e se avessi tempo ti farei morire dal ridere, però mi serbo di scriverti più diffuso da Madrid, per dove parto Lunedì prossimo 26 corrente.³¹

Mercadante, partito dunque il 26 luglio da Milano, arriverà a Madrid l’11 settembre 1830, le tre lettere che da questa città spedirà a Francesco Florimo sono fondamentali per ricostruire e conoscere moltissimi aspetti di questo suo secondo soggiorno.

Alla crisi generale che investiva i teatri di Madrid, si sommavano numerosi fattori che impedirono a Mercadante di svolgere la sua attività serenamente e con profitto, il primo e maggiormente decisivo di questi aveva nome proprio: Adelaide Tosi, ovvero la “strega di Benevento” secondo le parole dello stesso Mercadante. I due si erano conosciuti durante la ripresa della *Didone Abbandonata* che Mercadante presentò al S. Carlo nell’estate del 1825, in una nuova versione, profondamente rimaneggiata proprio per far emergere le qualità vocali del soprano. I due artisti si legarono poi in un affettuoso e intimo rapporto che fece nascere nella cantante la prospettiva di un duraturo matrimonio. Il carattere bisbetico e capriccioso della prima donna, però, non tardò a manifestarsi cosicché Mercadante tornò sui propri passi. Cinque anni dopo Adelaide e Saverio si ritrovavano a Madrid, l’una ingaggiata come prima donna, l’altro come direttore e compositore per la stagione in corso. Arrivati a Madrid la signora fece “la corte a tutto il mondo raccomandandosi pure a’ scopatori del Teatro”.³² Dopo il debutto della Tosi al Teatro del Principe, con *L’ultimo giorno di Pompei* di

²⁹ E-AVM, *Corregimiento*, sig.: 1.124.55 “Habiendo la empresa de los teatros comisionado al Mtro de musica D. Saverio Mercadante para que pasase a Italia a adusta partes de opera que remplazasen a la prima donna Marietta Albini, lo ha verificado así, y hasta ahora a contratado a la S.ra Fanni Corri Paltoni, primera dama para los teatros de esta corte, la cual ha llegado a esta capital [...] Madrid 10 de julio de 1830. Cristobal Cuesta”.

³⁰ *Diario de Avisos de Madrid*, sabato 24 luglio 1830.

³¹ S. PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985, pp. 87-88.

³² *Ivi*, pag. 90.

Pacini, diretto proprio da Mercadante, la situazione divenne ancora più tesa. Quando si accorse di non essere la beniamina del pubblico che, ad ogni rappresentazione, la applaudiva sempre meno, la signora scatenò un inferno, fuori e dentro il teatro. Piena di rancore occupava le giornate andando a sfogarsi dai suoi adulatori, spargendo malelingue sul conto della compagnia ed, *in primis*, su Mercadante accusandolo di non capire i tempi, “io mi son difeso [scrive il compositore] con il provare che nessuno troverà il tempo che lei canta poiché, avvezza a slargare sul letto, slarga pure in teatro senza necessità”.³³ La situazione raggiunse l’exasperazione agli inizi di dicembre con la presentazione sulle scene madrilene de *La Straniera*. L’opera venne accolta trionfalmente dal pubblico che tuttavia non risparmiò aspre critiche alla Tosi la quale, alla terza recita, “fu veramente scandalosa, poiché l’infelice Straniera, non poteva aprir bocca, e gesticolando tanto senza cantare, faceva l’effetto d’un telegrafo [...] dopo il citato Quartettino si dové calare il sipario”.³⁴ Astuta quanto diabolica la Tosi si era procurata nel frattempo - pagando in contanti ed in natura - i favori di José Maria Carnerero, fondatore e redattore del *Correo literario y mercantil*, il quale elogiava ed adulava, nelle colonne del suo giornale, le qualità canore della signora che non aspettava altro le fresche copie del quotidiano per spedirle prontamente ai teatri di Napoli e Milano. Pura pubblicità ingannevole *ante-litteram*.

I giudizi di Mercadante su quest’artista, seppur carichi, completano le critiche del pubblico ed illustrano le difficili condizioni di lavoro che il compositore doveva continuamente affrontare:

La sua voce è ridotta del tutto misteriosa, poiché bassi non ne ha mai avuti, le corde di mezzo sono sparite, e gli acuti può appena darli piano e senza pronunziarvi, vedendosi in questo stato ha fatto la gran pensata di servirsi de’ doni che la madre natura è stata tanto con lei prodiga, cioè volate, che sembrano quelle che fanno i tromboni, trilli che imitano i carri che portano il canape al Lago d’Agnano, mordenti a guisa d’un mordere di cane arrabbiato, e gruppetti più intrecciati del gruppo di Salomone. In quello che ha molto guadagnato è l’azione, poiché dovendo immensamente faticarsi per tirare fuori la voce, si muove continuamente, con la testa, le gambe, bracci e cet., da quali continui gesti ne risulta un vantaggio per lei ed è che chi sente principiare un passo, non lo sente finire, e si figura che doveva essere buono [...] I tempi sono sempre Gravi, Sostenuti, Lenti, con comodo e commodi, e l’illuminatore bestemmia che l’Opere finiscono un’ora

³³ *Ivi*, pag. 91.

³⁴ *Ivi*, pag. 98.

dopo e gli fa perdere 10 colonnati per sera [...] per disgrazia del nostro comune amico Maestro Bellini, ha voluto fare la Straniera, e fortuna che qui non l'hanno intesa poiché la punta tutta, cioè gli acuti li sbassa, ed i bassi li alza.³⁵

La Tosi, “questa ex cantante”,³⁶ nonostante le sue malignità ebbe la meglio su Mercadante al quale l'impresa non rinnovò il contratto per la successiva stagione. Pur di non uscire da quel teatro, accettò un compenso di 8000 colonnati che la impegnarono dal giorno di pasqua fino al 26 dicembre del 1831 (lei che era abituata a 40.000 per soli sei mesi) con l'obbligo di cantare in qualità di *prima donna* in opere serie, buffe, oratori, concerti o qualsiasi altro spettacolo disposto dalla Commissione.³⁷ Mercadante, nella sua ultima lettera a Florimo, era sicuro che non l'avrebbero più contrattata, eppure il teatro, piegato da una profonda crisi economica, preferì un'artista mediocre, ad un prezzo molto vantaggioso, piuttosto che intraprendere nuove spese per cercarne una nuova, con il rischio oltretutto di non soddisfare i gusti del pubblico.³⁸ Ironia della sorte si erano compiute le profetiche parole che Mercadante aveva indirizzato a Florimo nella sua prima lettera da Madrid: “i birboni hanno fortuna a questo mondo, ed i buoni nell'altro”.³⁹

Il povero Mercadante ben presto si rese conto della sua delicata posizione, la Tosi lo denigrava, la Fanni Corri-Paltoni, che aveva fatto scritturare pochi mesi prima a Madrid per rimpiazzare l'Albini, si era rivelata un fallimento, il suo amico Cuesta, colui che gli aveva aperto le porte della Spagna nel 1826, era in bancarotta e la sua protettrice, la Contessa di Osuna, stava perdendo influenza nell'agitato panorama politico che getterà la Spagna, pochi anni dopo, in una guerra civile. Mercadante stesso riassunse in maniera laconica, fredda ma con quella solita punta di ironia napoletana che sempre lo contraddistinse, la sua situazione: “il più bello sì è che tra tutte queste cose chi paga le pere cotte son'io [...] tu riderai come un matto, in sentirmi in sì triste posizione, e pure è così, potendo dire francamente che, in grazia della Tosi, mi son giocata la fortuna che potevo fare in questa città, e che ora ne sono veramente

³⁵ *Ivi*, pag. 95.

³⁶ *Ivi*, pag. 95.

³⁷ E-AVM, *Secretaría* sig.: 3.409.9 pag. 58r-v.

³⁸ *Ivi*, pag. 55.

³⁹ S. PALERMO, *Saverio Mercadante...*, pag. 88.

disgustato”.⁴⁰

Dalla lettera a Florimo del 30 novembre emerge un panorama ancora più disastroso, Mercadante scrive di una lunga malattia che, con opprimente e terribile catarro, lo costrinse a letto per un mese. Nella stessa missiva si rileva poi un particolare sconosciuto nella biografia del compositore che scrive “fra gli altri dispiaceri, il più sensibile mi è stato quello d’essermi morto mio figlio, alla sola età di cinque mesi e che già amavo teneramente”.⁴¹ Il pargoletto di cinque mesi sarebbe dunque nato nel giugno del 1830, è lecito ipotizzare che sia stato il frutto di un incontro con una donna conosciuta a Cadice, chissà se cantante, e italiana.

Nonostante questo putiferio, fuori e dentro il teatro, Mercadante non si perse d’animo cogliendo ogni occasione per “ammassare quanto più [...] colonnati effettivi sonanti, e fuori banco”.⁴² Il 10 ottobre del 1830, a Madrid, Maria Cristina delle due Sicilie diede alla luce Isabella II di Borbone, un piacevolissimo evento che venne festeggiato con tre giorni di illuminazione generale, carri trionfali ed un grandioso ballo in maschera. Il compositore colse la ghiotta occasione e presentò ai Reali un *Inno e cantata* quale sontuoso lavoro, di circostanza, per omaggiare il lieto evento. Ancora una volta le vicende presero una piega contraria, proprio in quei giorni giunse a Madrid la notizia della morte di Francesco I di Borbone, Re delle due Sicilie, cosicché si annullò l’ultimo giorno di feste, proprio quello scelto per l’esecuzione dell’*Inno* di Mercadante, e la corte indossò i paramenti a lutto. Ostinato e tenace Mercadante non si diede per vinto “questo disgraziato evento, mi ha fatto il piacere di presentare a S. M. la Regina, una piccola collezione d’Ariette e Duetti da camera, espressamente da me composti, qual favore spero d’avere appena scemato il giusto duolo che attualmente l’occupa”.

Purtroppo la situazione peggiorò. Ormai il Teatro era entrato in pieno caos, e le possibilità di rappresentare la *Francesca*, alla quale Mercadante si era dedicato, svanivano giorno dopo giorno. Mercadante, che era arrivato a Madrid l’11 settembre del

⁴⁰ *Ivi*, pag. 96.

⁴¹ *Ivi*, pag. 93. Ufficialmente Mercadante si sposò l’8 luglio 1832 con Sofia Gambaro, giovane vedova, conosciuta a Genova probabilmente durante la prima italiana di *Gabriella di Vergy* (Genova, Teatro Carlo Felice, 26 giugno 1832).

⁴² *Ivi*, pp. 91-92.

1830, lasciò la capitale il 18 febbraio del 1831,⁴³ portando con sé l'autografo della *Francesca*. Il compositore tentò di vendere l'opera all'impresario Crivelli, alla Scala, nel settembre del 1831,⁴⁴ accordando un compenso di 1500 lire austriache, tuttavia fu lo stesso Mercadante che, alla fine, non accettò il contratto poiché Crivelli voleva anche la proprietà dello spartito pagando così la *Francesca* come fosse "opera vecchia col godere i diritti d'un'opera nuova".⁴⁵

Mercadante lasciò riposare la sua ultima fatica dedicandosi ad altri progetti. Per insondabili motivi non la recuperò mai più. Tutt'oggi la sua *Francesca da Rimini* rimane inedita e mai rappresentata. Questa tesi è nata anche dall'intenzione di predisporre il materiale d'uso in edizione critica per una futura rappresentazione.

⁴³ E-AVM, *Corregimiento* sig.: 1.30.26.

⁴⁴ S. PALERMO, *Saverio Mercadante...*, pag. 103.

⁴⁵ *Ivi*, pag. 107.



Adelaide Tosi

Milano 1800 ca. – Napoli, 27 marzo 1859

Il soprano fu la causa della partenza di Mercadante da Madrid nel 1830.

I suoi complotti sabotarono la prima esecuzione
della *Francesca da Rimini*

CAPITOLO III

Francesca da Rimini: un percorso critico, da Dante a Mazzini

¿Cuales son las causas que transforman una historia en libreto? ¿Qué intereses hay detrás de la elección de un texto para que sea el título de una nueva ópera? ¿Intereses artísticos? ¿Estéticos? ¿Históricos? ¿Qué nuevas perspectivas o claves de lecturas cobra un argumento a la hora de convertirse en libreto? ¿Qué determina su éxito y utilización por varios compositores? En este capítulo se tomará Francesca da Rimini como caso de estudio para responder a estas preguntas y se demostrará cómo el interés, en la Italia del siglo XIX, por la historia de la joven y de su secreto amante, es en realidad el resultado de un proceso que miraba hacia la construcción de una unidad cultural.

Desde la presencia de los dos personajes en la Divina Commedia de Dante se examinará brevemente el recorrido crítico que su obra atravesó a lo largo de los siglos para llegar a la mirada de Mazzini, el intelectual que enseñó a toda la generación italiana romántica las claves para entender y leer a Dante. De allí la transformación de la tragedia de Paolo e Francesca de objeto literario a ópera fue, en el paese del melodramma, una consecuencia natural. Por mano de Felice Romani se creó un libreto perfecto que utilizaron Strepponi, Carlini, Generali, Tamburini y también, por supuesto, Mercadante.

1. Cambi di prospettiva nella critica Dantesca: dal XIV^o al XX^o secolo

Prima di analizzare come e in quali termini la produzione dantesca, e *Francesca da Rimini* in particolare, vennero lodati e rivalutati nel corso dell'Ottocento è utile presentare un breve excursus della ricezione dantesca in modo da rendere completo il percorso critico che da Dante arriverà a Mazzini.¹

L'opera dantesca, fin dalla sua prima pubblicazione, suscitò l'ostilità di molti avversari, soprattutto politici, andando incontro a divieti e condanne ecclesiastiche, il *De Monarchia*, per esempio, fu bruciato in piazza a Bologna, durante un tentativo di epurazione

¹ Tra la enorme bibliografia a proposito, si segnalano i contributi sul tema che maggiormente completano quanto scritto: D. MATTALIA, *Dante Alighieri in: I classici italiani nella storia della critica*, a cura di W. Binni, vol. I, Firenze, La nuova Italia, 1960; L. MARTINELLI, *Dante*, Palermo, Palumbo, 1973; A. VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, Vallardi, 1981; G. GETTO (a cura di), *Lecture dantesche*, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1964; A. PAGLIARO (a cura di), *La Divina Commedia nella critica: l'Inferno*, vol. I, Firenze, D'Anna, 1966; C. SALINARI (a cura di), *Antologia della critica Dantesca*, Bari, Laterza, 1968; G. BÀRBERI SQUAROTTI, A. JACOMUZZI (a cura di), *Critica dantesca. Antologia di studi e lecture del Novecento*, Torino, SEI, 1970.

culturale verso la fine del Trecento. Anche scrittori e contemporanei di Dante (1265 – 1321) mostrarono parecchie riserve, Petrarca (1304 – 1374), in una famosa corrispondenza con Boccaccio (1313 – 1375), limitava la dignità letteraria della *Commedia* poiché era scritta in volgare anziché in latino. Boccaccio, chi probabilmente le appose l'aggettivo *Divina*, dal canto suo vedeva in questa scelta la più grande virtù dell'opera additando nell'uso del volgare l'altissimo appoggio alla rinascita della poesia classica. Questa diatriba tra latino vs volgare sarà oggetto di tutti i dibattiti del successivo classicismo umanistico rinascimentale. Persino i letterati fiorentini del Quattrocento, orgogliosi della tradizione culturale della loro città e della massima gloria che Dante rappresentava, non risparmiarono aspri giudizi sulla minor dignità del volgare in confronto al latino. In realtà lo scandalo dantesco risiedeva non tanto nel rifiuto del latino quanto nella spregiudicata mescolanza e nello scontro dei più eterogenei livelli stilistici, espediente che il gusto classico dominante, ispirato a principi di armonia, misura e soprattutto di rigorosa separazione dei generi, aborrisceva. Pietro Bembo (1470 - 1547), l'arbitro supremo della letteratura umanistica, ergerà a modelli della lingua volgare le opere di Petrarca e Boccaccio ma non quelle di Dante che erano troppo contaminate da una fantasia che fuggiva a qualsiasi categorizzazione. L'imporsi della successiva *Poetica* aristotelica non sarà di grande aiuto a Dante, anzi avrà nefaste conseguenze poiché la *Commedia*, non potendo rientrare in nessuno dei generi codificati da quella teoria, verrà guardata con ancor più sospetto.

Nel Seicento, nonostante la presenza di tendenze meno classiche, non si riuscì ad apprezzare veramente Dante. Proprio gli impulsi all'artificio formale, inteso come aggraziato abbellimento, che permeavano tutto il barocco, avrebbero rilegato Dante ad esempio di rozzezza arcaica e superata. Il ritorno del classicismo nel Settecento ovviamente non favorì l'apprezzamento del sommo poeta. Tutto ciò che era semplice, limpido e geometrico era degno di attenzione, da qui l'istituzione di una società, quella dell'*Arcadia*, preposta a custodire e mettere in pratica il razionalismo cartesiano imperante. Rozzo, assurdo, stravagante, gotico e oscuro erano solo alcuni degli aggettivi che si affibbiarono a Dante, considerato come il sottoprodotto di un medioevo barbaro. Durante il XVIII^o secolo parecchi scrittori, Voltaire *in primis*, considerarono proprio le immagini infernali, poi così care ai romantici, come aberrazioni di uno scrittore selvaggio, capace di inventare mostri e grottesche creature inammissibili nel contesto di una società illuminata dal razionalismo e sorretta da saldi principi formali che esaltavano la perfezione estetica e formale mutuata dall'antichità classica i cui esempi figurativi Winckelmann stava restituendo in quel periodo. Voltaire stesso definì la *Commedia*, un poema troppo strano. In ambito italiano, famosa divenne la dura critica di Saverio Bettinelli (1718-1808), gesuita e scrittore, che nelle sue

Lettere virgiliane, censurava e rimproverava tutti coloro che, seppur timidamente, apprezzavano Dante, tacciandoli di cecità e stupidità superstiziosa, categorizzava la *Commedia* come “opera stravagante” priva di forma regolare, scritta in uno stile basso e sconveniente. In questo clima tuttavia cominciarono ad affiorare i sintomi di una nuova lettura di Dante.

Partendo proprio dall'istituzione dell'Arcadia uno dei suoi membri, Gianvincenzo Gravina (1664 – 1718), tra i fondatori dell'Arcadia, riconobbe in Dante una fantasia robusta e sublime, e additò a tutti gli altri la potenza generatrice del genio. Tuttavia fu soprattutto Giambattista Vico (1668 – 1744), filosofo controcorrente rispetto al razionalismo del primo Settecento, che diede un'innovativa impostazione nella rivalutazione di Dante forgiando un parallelismo che avrà grande ripercussione: per lui Dante è l'Omero del Medioevo, interprete spontaneo di un'età eroica e primitiva. Vico è il primo che indica il valore della poesia non nel contenuto teologico o della dottrina bensì nell'intensità dei sentimenti e delle passioni che essa svela. Verso la fine dello stesso secolo nuove voci si sommarono a quella di Vico, Gaspare Gozzi (1713 – 1786), per esempio, rilevò la grandezza letteraria di Dante, ponendo l'accento sulla complessa unità e organicità della *Commedia* e sulla fitta trama simbolica ed estetica nei tre canti. Sempre verso la fine del Settecento in Germania ed Inghilterra si ebbero i primi apprezzamenti senza riserve a quel gusto precedentemente additato come “primitivo”, riconoscendo in Dante il mito del “genio” che crea con assoluta spontaneità ed al di fuori di ogni regola. È proprio in questo periodo che Dante sarà, *in primis*, il poeta dell'*Inferno* più che della *Commedia*, il cantore di un sublime orrido e del terrificante, il relatore di un'umanità grottesca e tragica. Si fissarono qui i primi *topoi* che perdureranno nei decenni successivi come l'immagine dell'autore identificato quale poeta solitario, violentemente passionale, crucciato e sdegnoso, ma soprattutto incompreso e in totale conflitto con i suoi tempi.

Il XIX^o secolo traccia il momento cruciale nel cambio della ricezione dantesca.

I romantici insistono sulla contrapposizione della loro civiltà contro quella classica, e rivalutano così le loro origini ed il loro fondamento, che stabiliscono nel mondo cristiano-medievale. In questa nuova prospettiva la *Commedia* venne innalzata a opera emblematica. I fratelli Schlegel, i massimi teorici del romanticismo tedesco, considerarono la *Commedia* opera viva, moderna, “romantica” appunto. Un aspetto preziosissimo, che risulterà di fondamentale importanza per la critica successiva, lo coglierà proprio Friedrich Hegel (1772 – 1829) che leggendo l'*Inferno*, capirà come l'oltretomba dantesca non sia atro che la proiezione del mondo terreno. Hegel, analizzando la *Commedia* con le lenti del suo

idealismo assoluto, non concepirà come debole, passivo e soccombente il carattere umano, soggetto all'eternità immutabile del Giudizio Divino, anzi lo vedrà concreto ed eroico in questa accettazione senza via d'uscita. In Inghilterra venne elaborata la visione di un Dante ribelle, eretico, profeta e riformatore religioso. A Parigi, la scrittrice Madame de Staël ne *De la Littérature* elogiava il poeta per la sua "énergie qui n'a riens d'analogue avec la littérature de son temps"² tanto da confessarsi sua prima appassionata sostenitrice in *Corinne ou l'Italie* ove l'eroina del romanzo, memore dell'insegnamento di Vico, proclama "Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongeait son génie Dans le Styx, pour aborder à l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrit".³

Artisti, intellettuali e letterati romantici innalzarono come modello per l'intera generazione dell'Ottocento vari personaggi dell'antichità e della storia moderna. Si può tranquillamente affermare che Dante Alighieri fu probabilmente colui che ebbe una completa rivalutazione ed una maggior ripercussione nell'immaginario romantico. Fu assunto a simbolo di libertà per l'eroica condotta che mantenne in vita: partecipò attivamente con coraggio nelle lotte politiche del suo tempo, fu condannato all'esilio perpetuo per difendere le sue idee e mai si pentì delle sue istanze liberali e democratiche. Partendo da questa base Dante fu, per l'uomo romantico, una continua fonte d'ispirazione e le immagini che seppe creare nelle sue opere letterarie, soprattutto quelle comprese all'interno dell'*Inferno*, vennero subito utilizzate come antologia d'immagini di una crudeltà e contemporaneità stupefacenti ed allo stesso tempo sublimi, tendenti alla realizzazione di quella perfezione formale e spirituale nel mondo materiale anelata appunto dai filosofi romantici.

In Italia Dante fu oggetto, durante il Risorgimento, di un vero e proprio culto. Iniziò Ugo Foscolo (1778 – 1827) che elogiò ripetutamente l'opera del fiorentino, più per motivi personali che letterari, considerato che Foscolo riconosceva in Dante un suo alter-ego, un compagno nella disgrazia dell'esilio. Dopo Mazzini (oggetto del successivo paragrafo) a Ottocento inoltrato si colloca forse il più grande interprete di Dante: Francesco De Sanctis (1817 – 1883) che pur essendo sensibile a istanze positivistiche aveva le sue radici culturali nell'età romantica. De Sanctis contrappose il mondo intenzionale di Dante, ovvero tutto il peso della dottrina teologica medievale, con la trionfante forza geniale che

² A. GERMAINE NECKER (Madame de Staël), *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Parigi, Colburn, 1812, pag. 246.

³ A. GERMAINE NECKER (Madame de Staël), *Corinne ou l'Italie*, Parigi, Nicolle, 1818, pag. 53.

scaturisce dalla passionalità e dal sentimento del fiorentino “poeta suo malgrado”.⁴ Il concreto e l’individuale penetrano così nel mondo mistico e astratto del Medioevo. Secondo il tipico gusto ottocentesco la lettura di De Sanctis è essenzialmente realistica e laica ma al tempo stesso profondamente romantica nell’insistere sulla forza passionale della poesia del sommo poeta e sul suo imperterrito cammino contro corrente. Dante fu dunque ammirato nel XIX° secolo per quelle qualità aspramente criticate nei decenni anteriori: la sua lugubre e fertile immaginazione, la sua profonda analisi delle angustie e della sofferenza dell’umanità, la sua capacità di penetrare nel mistero della vita e della morte, la sua innata capacità di creare un immaginario così forte da rimanere indelebile nella mente del lettore.

Nel Novecento il cammino di rivalutazione di Dante proseguì questa volta con l’intervento di nuove discipline analitiche: dalla psicologia alla fenomenologia, dallo strutturalismo all’esistenzialismo. Si riportano di seguito alcuni importanti commenti di critici che hanno lavorato sulla *Commedia* di Dante, completando così il brevissimo excursus sulla rivalutazione dello scrittore. Erich Auerbach (1892 – 1957) concepisce la concezione “figurale” dell’opera dantesca, assieme ai connotati cristiano-medievali riconduce le caratteristiche dello stile dantesco a stilemi più universali: il suo, dice, è un nuovo sublime, che non ha più nulla a che vedere con quello classico, perché può comprendere in sé ciò che è individuale e concreto, e persino il grottesco e il triviale. Ciò è possibile in quanto tutti gli aspetti della realtà acquistano dignità nell’eternità del giudizio divino:

L’aldilà è [...] l’atto realizzato del piano divino. [...] le anime dei defunti [...] soltanto nell’aldilà conquistano il compimento, la vera realtà della loro persona; il loro apparire sulla terra fu soltanto la figura di questo compimento, e nel compimento stesso esse trovano castigo, espiazione o premio. L’idea della provvisorietà della persona umana sulla terra e del suo bisogno di completamento dell’aldilà, corrisponde anche all’antropologia tomistica.⁵

Va da sé che il personaggio di Francesca da Rimini, sotto questa prospettiva, assume tutti i caratteri che le sono propri solo nella posizione che le viene assegnata nell’*Inferno*. Altri due aspetti caratteristici dello stile del V canto messi in luce nella critica novecentesca sono l’uso di parole dal suono aspro e i contorti artifici retorici:

Nelle mani di Dante l’artificio viene usato con una maggiore finezza ed economia artistica; solo raramente, per esempio, Dante presenta un’accumulazione di parole onomatopoeiche in un solo verso [...] per la

⁴ F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, Einaudi, 1975, pag. 105.

⁵ E. AUERBACH, *Farinata e Cavalcante*, in: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. I, pp. 210-217.

maggior parte questi elementi sono sparsi qua e là, cosicché il canto è cosparso tutto quanto di simbolismo fonico.⁶

Lo statunitense Freccero interpreta il senso del poema adottando un punto di vista intradiegetico, ovvero nel seno della cultura medievale, ricostruendo così tutti i rapporti della visione di Dante con le concezioni proprie del suo tempo, dimostrando in particolare il profondo legame che unisce il racconto autobiografico di Dante con un grande esempio di autobiografia cristiana: le *Confessioni* di Sant'Agostino. Freccero è attirato dal personaggio di Francesca che addirittura interpreta, con questo gioco prospettico, come la prima Bovary

Quando l'intera figura del pellegrino si metamorfizza in quella del poeta [...] nasce in larga misura l'ambiguità nella caratterizzazione dei personaggi dell'inferno. I dubbi della critica se Francesca sia un'eroina dell'amore istintivo o semplicemente una delusa Bovary medievale [...] nascono proprio dal rapporto dialettico tra il punto di vista del pellegrino.⁷

L'idea di Francesca/Bovary diventa subito molto popolare, s'inserisce in questa provocazione Sanguineti (1930-2010) che in *Il realismo di Dante* polemizza apertamente con Croce che degradava a romanzo tutto il complesso delle dottrine teologiche e politiche della *Commedia*. Sanguineti propone di leggere Dante come se fosse Balzac, visto che l'autore della commedia umana è sempre stato preso come parametro di realismo. È facile leggere in questa interpretazione l'influenza del filosofo e critico letterario Gyorgy Luckacs, massimo teorico del "realismo" nella cultura del Novecento. La critica di Sanguineti sottolinea come le posizioni reazionarie di Dante gli consentano di vedere a fondo le tendenze della sua età e di diagnosticare i suoi mali, in particolare l'idolatria del denaro. Anche Sanguineti rimane incantato da una figura come Francesca da Rimini che addita quale perfetto esempio di lussuria, un vizio caratteristico della degradazione dei tempi che Dante depreca. In aperta contrapposizione con la critica romantico-borghese Sanguineti pone fine all'idea di Francesca come "prima donna del mondo moderno" riportando l'attenzione sul libero arbitrio di ciascuno e sulle conseguenze da sostenere:

Francesca e Ulisse sono – come direbbe l'Auerbach - due figure. Per estensione del metodo tradizionale dell'esegesi biblica, pur storicamente definiti nella loro concreta realtà [...] questi personaggi sono, nel medesimo tempo, forme di una realtà spirituale e morale perpetuamente replicabile, archetipi eterni [...] della condizione umana. A dirla brutalmente Francesca è lussuria [...] ora si pensi un poco infatti, alla grande critica romantico – borghese, e si veda questa Francesca

⁶ L. SPITZER, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: *Studi italiani*, a cura di C. Scarpato, Milano, Università Cattolica, 1976, pag. 162.

⁷ J. FRECCERO, *La scena del prologo*, in: *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1986, pag. 49.

lussuriosa [...] trasformarsi nella “prima donna del mondo moderno” – che è alla lettera la famosa definizione desanctisiana [...] la “gentile Francesca” finisce a fianco della “timida Giulietta” [...] gli eroi, *exempla* di suprema, e complessa e difficile e sottile, e insomma problematica negatività morale, muoiono alla effettuale poesia dantesca, per rinascere come mitologemi romantico-borghesi, a una nuova, rovesciata, acriticamente favolosa esistenza. Chi rinunci a simile consumata mitologia, avrà la ventura di riconoscere, una volta per tutte, [...] in Francesca una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Cianciotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso : “amor ch'al cor gentile ratto s'apprende”. Ove Dante dimostra, in tutte lettere, come finiscano le angelicate del suo amico Cavalcanti, e ricostruisce l'albero genealogico, dall'ultima radice sino ai più maturi frutti, dell'erotismo medievale: dalla sorgente cortese alla foce borghese⁸.

2. Mazzini, la letteratura e la musica: la costruzione dell'amor patrio attraverso Dante e l'attesa del “compositore che verrà”.

2.1 Mazzini e Dante

Ci si sofferma ora sulla considerazione che fu data a Dante nel panorama italiano dell'Ottocento, passaggio fondamentale per comprendere come, attraverso Mazzini, l'opera dantesca richiamò l'attenzione di scrittori, poeti, musicisti e pittori.

Come accennato più sopra, la nuova prospettiva critica dantesca che andava diffondendosi nell'Ottocento trovava in Italia particolare appiglio. Qui Dante non soltanto venne elogiato su basi artistiche o letterarie, fu il suo stesso essere italiano ad essere prepotentemente messo in luce, richiamando a gran voce l'appellativo di padre della patria. In pieno Risorgimento Dante fu oggetto di riflessioni di importanti uomini che ricoprirono un ruolo fondamentale nel raggiungimento dell'unità nazionale. In questa linea si collocano gli scritti di Giuseppe Mazzini *Dell'amor patrio di Dante* (1826) nel quale per la prima volta i concetti di *nazione*, *passione*, *amor patrio*, *orgoglio* e *forza nazionale* vengono associati e riassunti nella figura del sommo poeta, presentato come genio italiano, profeta del Risorgimento e primo creatore dell'anima nazionale. I primi vent'anni dell'Ottocento furono marcati da una vera frenesia culturale indirizzata su Dante e la sua produzione. Oltre lo scritto di Mazzini, circolavano almeno tre tragedie in prosa sul tema della *Francesca* e nel 1825 si creò la prima opera lirica sull'argomento, musica di Strepponi (il padre di Giuseppina) e libretto di Romani. Solo cinque anni dopo si potevano contare altre tre opere con lo stesso titolo, tra le quali quella di Mercadante. Dal punto di vista letterario, poi, Balbo, Gioberti, Tommaseo, Guerrazzi e Piccolini furono solo alcuni, tra letterati e scrittori, politici e intellettuali, che seguirono e approfondirono la via tracciata da Mazzini.

⁸ E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 20-28.

Perché Mazzini scelse proprio Dante e non altri illustri italiani, del pari dotati di genio come Petrarca, Boccaccio, Ariosto o Tasso, come modello per una intera nazione? Diversi sono i motivi che si possono rintracciare, il primo puramente storico. I parallelismi tra la situazione storica nell'Italia del Trecento e la situazione italiana nel primo ventennio dell'Ottocento balzarono agli occhi di Mazzini che, nei suoi scritti didattico-politici, trovò gran gioco per i suoi ideali gettando nuova luce sul personaggio simbolo di quella lontanissima era: Dante. Così come Dante dovette subire l'esilio e la tirannia degli oppressori nella Firenze del Trecento, così nella polverizzata Italia del 1826 molti subivano un'altra tirannia: quella degli austriaci, del Papa o dei Borboni. Come il sommo poeta fu il primo che, con la sua arte, le sue virtù e le sue azioni, intese la ribellione come rivendicazione delle sue libertà, senza paura di opporsi al potente di turno, fosse esso Bonifacio VIII o Carlo di Valois, così l'italiano, al quale si rivolgeva Mazzini, doveva agire per recuperare i suoi valori, a partire dalla patria. Si chiede Mazzini:

Hanno tutte le nazioni, e noi più ch'altri abbiamo, immensi scrittori, e troppi, forse, poeti. Ma quanti furono i quali non prostiturono l'ingegno e la penna alla tirannide politica?⁹

Ripercorrendo la storia fiorentina del XIV^o secolo e riportando diversi passi tratti dal paradiso della *Commedia* e da altri sonetti, Mazzini estrapola da Dante continui insegnamenti patriottici:

In tutti i suoi scritti, di qualunque genere essi siano, traluce sempre sotto forme diverse l'amore immenso, ch'ei portava alla patria; amore che non nudriva di pregiudizi etnici, o di rancori municipali, ma di pensieri luminosi d'unione e di pace; che non restringeva ad un cerchio di mura, ma sebbene a tutto il bel paese, dove il sì suona perché la patria di un italiano non è Roma, Firenze o Milano, ma tutta Italia.¹⁰

Mazzini fu il primo che concepì l'unificazione territoriale come unione di una comunità nazionale sotto gli stessi ideali, come per Cavour, per lui era di fondamentale importanza fare gli italiani assieme all'Italia. Dante e la sua produzione in favore di una diffusione dell'italiano volgare contro un erudito latino, appannaggio della chiesa, forniva un chiarissimo e didatticamente perfetto esempio. L'interpretazione politica e didascalica di Dante operata da Mazzini è chiara e inequivocabile. Mazzini stesso è il primo che seleziona ed emenda la produzione di Dante per sostenere i suoi propositi politici e culturali, ignorando, è bene ricordarlo, il secondo libro del *De Monarchia* nel quale l'autore sarebbe

⁹ G. MAZZINI, *Dell'amor patrio di Dante*, in: *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*. Edizione diretta dall'autore, Milano, Daelli, 1862, vol. II, pag. 20.

¹⁰ *Ivi*, pag. 33.

addirittura favorevole alla restaurazione di un impero secondo il modello romano, che avesse come centro la Germania. Ovviamente a Mazzini l'idea non piaceva.

Mazzini sottolinea in Dante il suo alto senso civico, la sua statura morale, paragonando, seppur velatamente, la sua vita con quella del fiorentino, entrambi infatti si esiliarono per scelta propria. A parte questi piccoli sprazzi di soggettivismo Mazzini riconosce in Dante il caposcuola dell'“idioma illustre”, che faceva “bello di ciò, ch'era migliore in ogni dialetto”, considerato che la lingua italiana “non era né Tosca, Lombarda o d'altre provincie”.¹¹ Anche qui da rilevare come il discorso di Mazzini sia ovviamente tendenzioso o, meglio dire, così ideale da travalicare le reali condizioni presenti in Italia, ulteriore segno del progetto politico dei suoi scritti. Ricordava, infatti, Foscolo che “un Bolognese e un Milanese non si intenderebbero fra loro, se non dopo parecchi giorni di mutuo insegnamento”.¹²

È utile enucleare, dal saggio *Dell'amor patrio di Dante*, i diversi temi chiave che Mazzini utilizza per svolgere il suo discorso, in modo così da ripercorrere le sue motivazioni che proposero per l'intera generazione romantica italiana Dante come modello culturale:

1) La storia

Mazzini analizza la condizione politica dell'Italia all'epoca di Dante, marcando più volte la disastrosa situazione di un'Italia divisa in più stati nemici. Le allusioni alla situazione presente al suo tempo sono chiare, i parallelismi sono finemente sottolineati, i moniti espliciti:

Le tregue convertite in agguati, ogni maniera d'insidia, ogni genere di tradimento, tutto sembrava lecita arte di guerra – e ad ognuno il quale rammenti, nella sola guerra tra Genova e Pisa, il giuramento [...] a struggere le mura Pisane [...] la fuga del Conte Ugolino nella battaglia della Meloria – Il modo con cui si trattaron dai Liguri undici mila prigionieri pisani [...] noi non possiamo se non gemere su questa nostra Italia.¹³

Le sciagure d'una nazione la quale [...] rivolge furiosamente contro i suoi figli, e prepara allo straniero la via, consumando miseramente sé stessa, saranno sempre alto argomento di dolore e di pianto a chi sente.¹⁴

¹¹ G. MAZZINI, *Dell'amor patrio...*, pag. 34.

¹² U. FOSCOLO, *Sulla lingua italiana. Discorso III*, in: *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV: *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1850, pag. 187.

¹³ G. MAZZINI, *Dell'amor patrio...* pag. 26.

¹⁴ *Ivi*, pag. 28.

2) L'arte e la poesia di Dante

Mazzini è un fine conoscitore dell'opera di Dante, non solo della *Commedia*. Egli stesso avverte che, come in giurisprudenza, per capire un testo bisogna affiancarlo ad altri. Così a lato di passi tratti dall'*Inferno* o dal *Paradiso*, Mazzini cita sonetti, il *Volgare eloquio*, il *Convito*. In questa sezione Mazzini trova le dimostrazioni più alte per convalidare la sua tesi:

Le voci *patria* – *natio* – *loco* – *mia terra* appaiono tratto per farti risovvenire, che il poeta ama Fiorenza collo stesso ardore, con cui flagella i lupi che le danno guerra [...]

Nella canzone *Italia mia, benché il parlar sia indarno* egli mostra altamente il suo disprezzo pei tanti tirannetti, che laceravano la patria: nell'altra, ch'egli forse inviò a Stefano Colonna, e che comincia: *Spirto gentil, che quelle membra reggi* chiama l'Italia tutta vecchia, lenta, oziosa; e brama che alcuno ponga mano nella sua venerabile chioma, e nelle sue trecce sparte [...]

Dimostra la vera favella italiana nos essere Tosca, Lombarda, o d'altra Provincia; ma una sola, e di tutta la terra *Ch'Appennin parte, e il mar circonda, e l'Alpe* [...] ¹⁵

3) L'esempio da seguire

Nella sua tesi e nella sua dimostrazione Mazzini giunge alla sintesi: riscattare l'Italia e gli italiani dal loro torpore, coltivare il senso civico seguendo le orme di Dante, studiandolo, facendolo proprio, onorandolo. È qui che Mazzini accende la fiaccola del "Dante padre della patria" che risveglierà l'interesse artistico e storico sul poeta, e che legherà indissolubilmente il fiorentino all'orgoglio di una nazione:

Bella lode s'aspetta a chi temprà un inno alle glorie patrie, ma viepiù bella a chi tenta ricondurre all'antica virtù i suoi degeneri concittadini, impresa difficile e perigliosa.

O Italiani! Studiate Dante [...] dov'è la scintilla che l'animò? [...] Avete voi un'anima di fuoco? – Avete mai provato il sublime fremito, che destano le antiche memorie? [...] Avete versato mai una lacrima sulla bella contrada, che gli odii, i partiti, le dissensioni, e la prepotenza straniera ridussero al nulla? [...] Studiate Dante [...] apprendete da lui, come si serva alla terra natia, finché l'opere non è vietato [...] La forza delle cose molto ci ha tolto; ma nessuno può torci i nostri grandi [...] O italiani! Non obliate giammai, che il primo passo a produrre uomini grandi sta nello onorare i già spenti.¹⁶

¹⁵ *Ivi*, pp. 32, 33, 34.

¹⁶ *Ivi*, pp. 29, 40.

Mazzini non fu l'unico, durante il Risorgimento, a puntare su Dante. Anche Ugo Foscolo nel suo *Discorso sul testo della Commedia di Dante* parte dallo studio e dell'analisi dell'opera del sommo poeta per augurare che una "patria d'uomini" possa e voglia collaborare, con l'educazione nazionale, alla formazione di un'identità nazionale. Queste voci e i loro contributi sono di capitale importanza per comprendere e studiare il Risorgimento, considerato che non saranno gli interessi economici, le istanze culturali o gli aneliti sociali a promuovere il movimento nazionale (di fatto si è accennato all'inesistenza di una identità linguistica unitaria negli anni '30 dell'Ottocento così come inesistente era un mercato nazionale della borghesia italiana) quanto il movimento nazionale, grazie soprattutto agli scritti di Mazzini assieme a quelli degli altri padri del Risorgimento, a sollecitare quegli stessi interessi in quella direzione.¹⁷ È questa la fondamentale idea che riveste d'importanza, per esempio, il pensiero mazziniano su Dante, che muoverà da qui in poi una serie di conseguenze di cui la *Francesca da Rimini* di Mercadante, sarà un interessantissimo risvolto musicale.

2.2 Mazzini e la musica

Dieci anni dopo lo scritto su Dante, Mazzini scrisse nel 1836 un altro testo di grande importanza nella storiografia del Risorgimento italiano: *Filosofia della Musica* dedicato ad un "Ignoto Numini" dell'arte di Euterpe.¹⁸ Il testo fu scritto tra novembre e dicembre del 1835 durante l'esilio di Mazzini in Svizzera, e pubblicato per la prima volta a Parigi nel giornale letterario *L'italiano* firmato da Mazzini con lo pseudonimo E. J. (Européen Jeune). Come lo stesso autore esplicita, il suo scritto è frutto del sentimento, non della scienza: "Chi scrive non sa di musica, se non quanto gl'insegna il cuore, o poco più".¹⁹ Non bisogna ingannarsi con questa dichiarazione, sarebbe riduttivo parlare di Mazzini come semplice musicista dilettante. Nell'Ottocento l'educazione musicale era parte integrante e viva del processo formativo di gran parte della borghesia, Mazzini stesso sapeva suonare la chitarra e, da una lettera alla madre spedita da Londra il 4 maggio 1841, le chiedeva di inviargli qualche spartito della sua raccolta. Mazzini riceverà, tra gli altri, gli arrangiamenti di Carulli delle Sinfonie de *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia*, *La pietra del paragone*, brani non proprio per dilettanti.²⁰

¹⁷ Cfr.: A. M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma, Laterza, 2004.

¹⁸ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, in: *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione diretta dall'autore*, Milano, Daelli, 1862, vol. IV.

¹⁹ *Ivi*, pag. 76.

²⁰ S. RAGNI, *Giuseppe Mazzini e la chitarra*, in: *Il Fronimo, Bollettino della Domus Mazziniana*, n. 2, Pisa, ETS, 1992.

Nel saggio si parte dalla contrapposizione costante tra la fredda e concettuale estetica musicale dei paesi del Nord Europa, basata sulle rigide leggi dell'armonia, e la espansiva e profondamente emotiva estetica italiana, centrata sulla melodia, che tutti potevano provare assistendo ad una qualsiasi opera in uno dei teatri sparsi a centinaia per l'Europa. Da questo presupposto Mazzini intesse una riflessione politica e sociale più fine e pragmatica con riguardo al precedente saggio su Dante. Se in precedenza aveva ricercato nell'antichità il valore e la grandezza del popolo italiano, ora Mazzini additava vivi esempi dell'orgoglio nazionale in personalità ben conosciute da tutti e facilmente accessibili: Bellini, Donizetti e Rossini "a giusto titolo il Dante della musica".²¹ Mazzini cita nel corso del saggio parecchi musicisti: Palestrina, Lully, Porpora, Pergolesi, Martini, Cimarosa, Piccinni, Haydn, Mozart, Beethoven, Guglielmi, Weber, Mayr, Berlioz. Una così vasta conoscenza ovviamente non veniva dalla lettura diretta dei loro spartiti ma dalle loro biografie, storie della musica e trattati che Mazzini leggeva sagacemente.

In questa prima parte della *Filosofia della musica* il discorso si articola sulla dialettica tra melodia, che Mazzini associa all'individualità, e armonia che rappresenterebbe il pensiero sociale. Come fosse un vero colpo di scena, Mazzini conclude questa prima parte del suo saggio con la potente affermazione "E venne Rossini". Inizia qui la seconda parte ove si soffermerà maggiormente sulla presentazione dei principali operisti italiani:

E venne Rossini . –

Rossini è un titano. Titano di potenza e d'audacia. Rossini è il Napoleone di un'epoca musicale. Rossini, a chi ben guarda, ha compito nella musica ciò che il romanticismo ha compito in letteratura. Ha sancito l'indipendenza musicale [...] dichiarata l'onnipotenza del genio²².

Mazzini riconosce la statura artistica di Rossini, ma non è lui l'ignoto lume che aspetta:

La missione ch'egli assunse, è missione che non esce dai confini dell'epoca ch'oggi gridiamo spenta o vicina a spegnersi. [...] non mutò, non distrusse la caratteristica antica della scuola napoletana: la riconsacrò. [...] non introdusse un nuovo elemento [...] promosse l'elemento dominante al più alto grado [...] lo ridusse a formula²³.

Mazzini non presenta Bellini nel suo discorso, gli dedica solo una lunga nota a piè di pagina. Nonostante gli stesse a cuore quel potente grido di guerra presente nel secondo atto di *Norma*: "Guerra, guerra! Le galliche selve / Quante han querce producon guerrier / [...] Sangue, sangue! Le galliche scuri / Fino al tronco bagnate ne son", Mazzini non vede in Bellini il rappresentante del suo ideale musicista. Troppo relegato all'individualismo

²¹ G. PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, pag. 36.

²² G. MAZZINI, *Filosofia della musica...*, pag. 96.

²³ *Ivi*, pag. 97.

melodico Mazzini tacerà Bellini di non conseguire una “unità di caratteri”. Altra considerazione viene riservata per Donizetti:

L'unico il cui ingegno altamente progressivo riveli tendenze rigeneratrici, l'unico ch'io mi sappia, sul quale possa in oggi riposare con un po' di fiducia l'animo stanco e nauseato del volgo d'imitatori servili che brulicano in questa nostra Italia.²⁴

Del maestro di Bergamo, Mazzini prende come modello il *Marino Faliero* (1835), alto esempio di affresco storico, edificante e condotto con estrema maestria musicale. Rispetto agli altri capolavori della produzione donizettiana bisogna onestamente osservare che il *Faliero* non brilla della stessa scintilla di una *Lucia* o della *Maria Stuarda*, evidentemente è il libretto che colpisce l'attenzione di Mazzini, pieno di inni nazionalistici, il più esplicito dei quali si trova nella scena 5 dell'atto I: “Di mia patria bel soggiorno / rivederti io più non spero / sussurrar più a me d'intorno / aure amiche non v'udrò”, è naturale il collegamento, pre-verdiano, con le agitazioni rivoluzionarie nel Nord-Italia contro gli austriaci. Mazzini tenne in gran considerazione Donizetti anche perché il compositore lo aiutò nei progetti clandestini contro gli austriaci. La *Giovine Italia*, associazione politica insurrezionale fondata da Mazzini a Marsiglia nel 1831, si servì infatti delle abitazioni di Donizetti a Parigi e Vienna come recapito sicuro per la pericolosa corrispondenza dell'associazione, si trova ampia documentazione nei protocolli della Giovane Italia.²⁵

Nella *Filosofia della Musica* Mazzini non degna di alcuna considerazione Mercadante per varie ragioni: Mazzini non intese né il percorso artistico del compositore né la sua ricerca di riforma del melodramma (portata a compimento agli inizi degli anni Quaranta). Mercadante viene relegato al gruppo degli epigoni di Rossini e così trattato da Mazzini:

Non dovrete mai fidarvi delle parole, fidatevi del silenzio, dello sguardo, dell'eco della musica nascosta; le parole, oggi, sono come Pacini, Mercadante, ecc. in confronto a Rossini: imitatori, talvolta copiatori.²⁶

L'erronea prospettiva di Mazzini la chiarifica Pacini nella sua autobiografia ove lascia chiaramente scritto:

Quanti in allora erano miei coetanei, tutti seguivano la stessa scuola, le stesse maniere, per conseguenza erano imitatori al par di me dell'Astro Maggiore. Ma, Dio buono! Come si faceta se non vi era altro mezzo per sostenersi? Se io era dunque seguace del Sommo Pesarese lo erano al par

²⁴ *Ivi*, pag. 117.

²⁵ *Protocollo della Giovine Italia. Congrega centrale di Francia*, Imola, Galeati, 1916, vol. I: 1840-1842.

²⁶ G. MAZZINI, *Epistolario di Giuseppe Mazzini*, in: *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1939, Appendice III, pag. 280, lettera a Eliza Ashurst, aprile 1847.

di me gli altri, i quali saranno stati più felici di me nei pensieri melodici, più accurati nell'istrumentale, più sapienti; ma la factura e la quadratura dei pezzi erano simili alle mie.²⁷

È facilmente apprezzabile nella giovanile produzione di molti operisti del primo Ottocento una maniera “alla Rossini”, idea che Mazzini confonde con l'imitazione e la copia invece che darle il giusto peso d'interiorizzazione di un linguaggio comune. Nonostante la citazione nella *Filosofia*, tra Mazzini e Mercadante ci fu invece una comunione di intenzioni ed una profonda corrispondenza estetica. Il saggio di Mazzini su Dante è del 1826, quattro anni dopo Mercadante fu uno dei primissimi a utilizzare un tema tratto dalla *Commedia* per una sua opera: *Francesca da Rimini*. Pochi anni dopo, nel 1836, Mazzini pubblicò il saggio dal titolo *Vittore Hugo e dell'Angelo Tiranno di Padova*²⁸ ove elogiava la magistrale *pièce* di Hugo, la sua perfezione formale, e la capacità di trarre teatro dalla storia d'Italia. Proprio Mercadante, sulla stessa linea, propose un anno dopo la pubblicazione di Mazzini, *Il Giuramento* opera basata per l'appunto nell'*Angelo, tyran de Padoue* di Hugo.

Ovviamente Mazzini non poteva conoscere né Verdi né Wagner, all'epoca della pubblicazione della *Filosofia della musica* poco più che ventenni. Mazzini mai incontrò Wagner personalmente però gli scritti di quest'ultimo, in particolare *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) e *Oper und Drama* (1850-1851), riflettono alcuni tratti del nuovo tipo di musica drammatica agognato da Mazzini; quanto a Verdi la situazione è differente.

I due si incontrarono per la prima volta a Londra nell'estate del 1847 durante la preparazione de *I Masnadieri* e non abbiamo certezze circa i loro rapporti. Alcuni dati propendono per un cordiale disinteresse reciproco: Mazzini non si esprime mai sul *Nabucco* (1842) o *I due Foscari* (1844) opera questa così vicina per impostazione e soggetto al *Marino Faliero*. Quanto a Verdi, nelle due lettere che inviò da Londra in nessuna fa riferimento a Mazzini. Altre circostanze, invece, suggeriscono tutt'altro scenario: il canto patriottico di Verdi *Suoni la tromba* venne composto su un preciso invito di Mazzini, mentre l'unica lettera di Verdi a Mazzini (18 ottobre 1848) che accompagnò la consegna dello spartito reca:

Io avrei potuto musicarli anche come stanno, ma allora la musica sarebbe diventata più difficile, quindi meno popolare, e non avremmo ottenuto lo scopo. Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere

²⁷ G. PACINI, *Le mie memorie artistiche...* pp. 64-65.

²⁸ G. MAZZINI, *Vittore Hugo e dell'Angelo Tiranno di Padova*, in: *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1939, Appendice VIII, pp. 239-259.

presto cantato nelle pianure lombarde. Riceva un cordiale saluto di chi ha per Lei tutta la venerazione.²⁹

3. La *Divina Commedia* tra arte, poesia e musica

Ciò che segue non è un'antologia dell'iconografia tratta dalla *Divina Commedia* bensì un brevissimo panorama sull'influenza figurativa, poetica e musicale che il lavoro di Dante produsse.

Si conoscono innumerevoli rappresentazioni dell'Inferno, fin dal XIII^o secolo diversi pittori si cimentarono con il tema. La primissima immagine, però, direttamente ispirata all'Inferno della *Divina Commedia* è di Domenico Michelino, dipinta nel 1456 a S. Maria del Fiore, a Firenze. Come già visto nel primo paragrafo, nel corso del secolo XVII^o Dante e il suo immaginario letterario conobbe il punto di più basso interesse, così anche la creazione figurativa a lui ispirata. A partire dalla fine del secolo successivo la *Divina Commedia* tornò di nuovo in auge come fonte d'ispirazione per diversi artisti figurativi. Il complesso e numeroso dizionario di simboli e immagini che i pittori trovavano nel lavoro di Dante veniva ora reinterpretato con nuovo vigore. Tra le prime tele moderne direttamente ispirate ad un passo dell'Inferno dantesco si annovera la *Mort d'Ugolino* (1786) di Jaques Louis David (Inferno, XXXIII; 1-78), lo seguirà Jean August Dominique Ingres che dipingerà nel 1810 *Paolo et Francesca* (Inferno, V; 73-142). Anche Eugène Delacroix darà il suo contributo all'omaggio iconografico dantesco presentando nel 1822 *La barque de Dante* (Inferno; VIII; 1-30) lezione che Adolphe William Bouguereau farà sua dipingendo *Dante et Virgilie en Enfer* (1850) in una plasticità cruda quasi scultorea.

Non solo la pittura rese omaggio al genio di Firenze. La scultura di Rodin conosciuta come *Le Penseur* rappresenta Dante davanti alle porte dell'Inferno, di fatto la massiccia figura era stata pensata per *La port de l'Enfer* commissionatagli nel 1880. Questo grandioso gruppo scultoreo, che impegnò Rodin per circa 30 anni, riunisce quasi tutti i principali temi e modelli che successivamente l'artista amplierà singolarmente, doveva essere l'entrata del Musée de Arts Décoratifs di Parigi, progetto poi accantonato. Ancora una volta è la pagina dantesca che stimola un artista, più precisamente siamo nei versi 1-9 del canto III: "per me si va ne la città dolente / per me si va ne l'eterno dolore / per me si va tra la perduta gente". Paolo e Francesca saranno il soggetto di una successiva scultura di Rodin, poi intitolata *Le baisier*. Inizialmente prevista come elemento all'interno de *La port de l'Enfer* venne poi

²⁹ G. VERDI, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Bologna, Forni, 1987, pp. 469-470.

estromessa poiché la passione rappresentata mal si armonizzava, secondo l'autore, con gli altri elementi del gruppo.

D'importanza capitale in questo breve *excursus* è la creazione e pubblicazione, tra 1861 e 1868, delle incisioni di Gustave Doré per un'edizione della *Divina Commedia*. Realiste e fantastiche allo stesso tempo queste immagini diedero una forma incisiva ai personaggi ed ai luoghi creati da Dante tanto che la primissima realizzazione cinematografica, *L'Inferno* appunto, del 1911 (Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo) prendeva le mosse proprio dalle incisioni di Doré che quasi ricreava in una sorta di *tableaux-vivants*. Tra le varie curiosità, di questo film, Francesca è ripresa con il seno scoperto, uno dei primissimi nudi del cinema. Alla fine dell'Ottocento la *Divina Commedia* ispirerà anche poeti e scrittori. Baudelaire, per esempio, nei celeberrimi *Fleurs du mal* realizza una grande allegoria dell'amore e del peccato a partire proprio dalla *Divina Commedia*. Lo stesso Baudelaire intese la sua raccolta di poesie come un viaggio immaginario che il poeta compie verso l'inferno che è la vita. Un altro poeta, Thomas Stearns Eliot, trasse ispirazione da Dante ed al verso 63 della sua raccolta *The waste land* (1922) traduce letteralmente i versi 56-57 del canto terzo dell'*Inferno*: "i' non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta" – "I had not thought death had undone so many / sighs, short and infrequent were exhaled". Il passo descrive una mattina londinese nella quale la folla delle persone che vanno al lavoro è associata all'immagine dantesca degli ignavi.

Ovviamente i musicisti non rimasero indifferenti al tema e, com'era logico, fin da subito identificarono nella coppia Paolo e Francesca un elemento congeniale per la creazione, soprattutto di opere liriche. I temi dell'amore e della morte, della rivalità tra due famiglie, della lotta tra il dovere e la passione erano pane quotidiano per la maggior parte dei titoli operistici in circolazione e la storia di Paolo e Francesca li riuniva tutti. Per evidenziare quanto influente e prolifico fu il tema si elencano di seguito le opere rintracciate col titolo *Francesca da Rimini*, con l'indicazione dell'autore, del librettista (quando rintracciato), del luogo e dell'anno della prima esecuzione:

- Feliciano Strepponi, (F. Romani), Padova, 1823.
- Paolo Carlini, (F. Romani), Napoli, 1825.
- Gaetano Quilici, (F. Romani), Lucca, 1829.
- Pietro Generali, (P. Pola), Venezia, 1829.
- Saverio Mercadante, (F. Romani), non rappresentata.
- Giuseppe Staffa, (F. Romani), Napoli, 1831.

- Giuseppe Fournier-Gorre, (F. Romani), Livorno, 1832.
- Francesco Morlacchi, (F. Romani), 1836 - incompiuta -
- Antonio Tamburini, (?), Rimini, 1836.
- Emanuele Borgatta, (F. Romani), Genova, 1837.
- Gioacchino Maglioni, (?), Genova, 1840.
- Eugene Nordal, (?), Linz, 1840 - incompiuta -
- Salvatore Papparlado, (?), Genova, 1840.
- Hermann Goetz, (H. Goetz, J. V. Wildmann), 1877 - incompiuta -
- Antonio Cagnoni, (A. Ghislanzoni), Torino, 1878.
- Eduard Napravnik, (S. Philips), San Pietroburgo, 1902.
- Sergei Rachmaninoff, (M. I. Tchaikovsky), Mosca, 1906.
- Luigi Mancinelli, (A. Colautti), Bologna, 1907, (col titolo: *Paolo e Francesca*).
- Emil Ábrányi, (E. Ábrányi), Budapest, 1912, (col titolo: *Paolo és Francesca*).
- Franco Leoni, (M. Crawford), Parigi, 1914.
- Primo Riccitelli, (S. Pellico) - perduta -
- Riccardo Zandonai, (T. Ricordi, G. D'annunzio), Torino, 1914.

In conclusione si ricorda la musica sinfonica:

Piotr Ilich Tchaikovsky, *Francesca da Rimini: poema sinfonico da Dante*, op. 32, 1876;
 Arthur Foote, *Francesca da Rimini* op. 24, Antonio Bazzini, *Francesca da Rimini. Poema sinfonico*, op. 77, Paul von Klenau, *Francesca da Rimini*.

Rimane da annoverare una piccola aria per soprano e pianoforte: “*Farò come colui che piange e dice*” che stuzzicò l'estro di Rossini nel 1848. Il compositore, partendo dal testo di Dante, compose una graziosa canzone a metà tra la scena e la romanza, quasi sulla stregua dei vari “Mi lagnerò tacendo”. Dal carattere leggero e, oserei dire, tragicomico, in quelle poche battute Rossini concentra un sospiro, una melodia che s'increspa di nostalgia solo alle parole: “la bocca mi baciò tutto tremante”. Chissà un ghigno ad una storia, quella di Francesca, che probabilmente accarezzò il genio rossiniano per un'opera che, alla fine, non fu.



Giuseppe Mazzini
Genova, 22 giugno 1805 – Pisa, 10 marzo 1872

Gli scritti di Mazzini, in particolare *Dell'amor patrio di Dante*, rivalutarono la figura dello scrittore fiorentino che, durante il corso dell'Ottocento, fu oggetto di nuovo interesse da parte di letterati, musicisti e pittori.

CAPITOLO IV

Le fonti letterarie del libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani

Resulta de interés estudiar los “drammi teatrali” sobre Francesca da Rimini, escritos antes del libreto de Romani de 1823. Se llegará a identificar de cuales de ellos Romani se sirvió y cómo los modificó para crear la estructura de su libreto, musicado por primera vez por Feliciano Strepponi, y representado en el Teatro Eretino de Vicenza.

La fuente originaria de la Francesca es, para todos los autores que se han estudiado, el canto V del Inferno de Dante. A partir de esta fuente primigenia se desarrolla el primer párrafo que estudia los elementos que se podrían definir “románticos” explicando porqué la historia de Paolo y Francesca tuvo tanta repercusión en los escritores italianos del siglo XIX.

Sigue, como caso de estudio de crítica textual, la presentación y el análisis de los tres textos teatrales del siglo XIX que circulaban antes del libreto de Romani: Francesca da Rimino de Eduardo Fabbri (1802), Francesca da Rimini de Silvio Pellico (1815) e Francesca da Rimini de Bernardo Bellini (1820).

El análisis comparativo de estos tres textos desvelará cuales de ellos Romani conoció directamente y de cuales extrajo las ideas para su libreto: Francesca da Rimini, de 1823. Como se explicará en el capítulo VII, los filólogos y los musicólogos todavía hoy se preguntan si la edición crítica de una ópera tiene que presentar y contener también la edición crítica del libreto. Creo que no. Creo que la edición crítica del libreto sea tarea de los filólogos del texto que con sus herramientas de la ecdótica y crítica pueden mejor restituir un trabajo tan complejo y con problemáticas tan diferentes de una partitura. Sin embargo es necesario y obligatorio que el musicólogo localice y estudie las fuentes literarias de un libreto, que sepa investigar el método de trabajo del libretista y sus interrelaciones con el compositor. Estos, finalmente, son los objetivos de este capítulo.

1. Dall’inferno all’assoluto: Paolo e Francesca nel pensiero e nell’estetica romantica

Prima di addentrarsi nell’esegesi del libretto è fondamentale presentare in questa sede i valori letterari e culturali del quinto canto dell’*Inferno*, ov’è presente il racconto di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta.

Le due famiglie dei “da Polenta” a Ravenna e “Malatesta” a Rimini erano le due più importanti nella Romagna del Medioevo. Dopo anni di lotta reciproca per assicurarsi il predominio politico e territoriale, a causa della forte instabilità politica della regione, decisero di porre fine ai loro scontri unendo i rispettivi figli in matrimonio: Francesca da Polenta e Gianciotto Malatesta. Secondo la tradizione, citata anche da Boccaccio, il matrimonio si realizzò per procura. Il procuratore della famiglia Malatesta che chiese la mano di Francesca, fu il bel Paolo, fratello di Gianciotto. A causa di questo incontro i due giovani s’innamorarono e dopo il matrimonio tra Francesca e Gianciotto, rudo e zoppo, intensificheranno i loro incontri fino a quando, in un pomeriggio nel quale iniziarono a leggere la leggenda di Tristano e Isotta, consumeranno carnalmente la loro passione. Scoperta la tresca Gianciotto laverà nel sangue l’affronto commettendo un duplice omicidio: della moglie e del fratello. Storicamente è molto probabile che Dante abbia conosciuto Paolo Malatesta nel marzo del 1282 quando fu nominato, da Papa Martino IV, capitano del popolo a Firenze.

All’interno della *Divina Commedia*, dopo il limbo dei grandi spiriti vissuti fuori della fede, Dante affronta nel canto V il primo vero incontro con l’inferno cioè con il peccato ed il male. Nell’Europa medievale il primo peccato da punire era quello d’amore. Si tratta qui dell’amore dei sensi, come il verso di Dante preciserà esplicitamente, la tempesta nella quale il poeta/pellegrino si addenterà, è infatti quella dei *peccator carnali*. Il canto V è anche il più “operistico”, ritroviamo qui molte figure femminili che popoleranno il melodramma, se non fosse nata secoli dopo questo sarebbe il posto ideale anche per Carmen. La prima che incontriamo è Semiramide, famosa e punita per la sua sfrenatezza, poi *Cleopatràs lussuriosa*, entrambe, per non lasciar dubbi, avevano sottomesso *la ragion al talento*, per cui, come tutte le anime di questo girone, vengono punite da un eterno vortice di vento. Da questa massa di corpi che circola impetuosamente, viene incontro il primo peccatore, in realtà una peccatrice, concreta, quasi viva, che chiama l’attenzione di Dante e che egli stesso vuole incontrare: è Francesca da Polenta. Questa è la grande e nuova intenzione dell’Inferno dantesco: per tutta la *Commedia* incontreremo sempre i peccatori, il loro peccato sarà un racconto, e mai leggeremo una condanna morale. Quest’inferno, di fatto, non è abitato da spiriti lontani, ma da figure che condividono le nostre stesse passioni terrene in un ambiente che, a ben guardare, è anch’esso più reale di quanto apparirebbe a prima vista: la bufera, la pioggia, la palude, la boscaglia; l’unica differenza per noi lettori, che diventa ovviamente monito, è che quelle passioni sono divenute per quei dannati la loro condizione eterna, senza più

possibilità di scelta. Di qui la grande tragicità di Francesca: la sua umanità è rimasta, e l'avvolge di tratti nobili e cortesi, purtroppo però (questa la tragedia) il suo spirito è separato per sempre dalla felicità e dalla pace (*se fosse amico il re dell'universo / noi pregheremmo lui de la tua pace*). Niente potrà ora riscattarla da quella scelta che ella liberamente fece e dopo la quale la sua vita si chiuse per sempre. Durante tutto il canto (142 versi) la pietà è solo per lei, sia come persona (*Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio*) sia come emblema di una categoria che ha fatto dell'amore la sua condanna.

Ciò che la poesia di Dante mette straordinariamente a fuoco in questa magnifica storia medievale non è solamente la gentilezza di Francesca, o il suo peccato (elementi ben presenti e vivi) ma proprio la loro tragica unione, ovvero la tragicità di come quella dignità e bellezza sublime sia stata per sempre offesa cadendo in tale peccato. Non c'è traccia in tutto il canto del conflitto tra il teologo che condanna e l'uomo che assolve. Tutta la storia di Francesca e Paolo non porta mai una virgola di condanna morale, né di solidale scusa. Questa tragica perdita, che Dante contempla e di cui soffre fino a svenire, è una realtà immutabile, la predestinazione e le conseguenze non si cambiano, non sono state decise dal poeta che scrive. Proprio da quest'atmosfera si sprigiona la profonda tristezza del canto V, colorata dai lamenti di uccelli invernali, dall'angosciosa bufera, dalle celebri eroine morte nel sangue. L'alta pietà risiede nell'esito mortale della passione tra i due pur nobili protagonisti, non nella condizione visibile che sperimentano. La tragedia privata dei due cognati è immersa in un vasto affresco storico che fa da sfondo, di fatto tutta una letteratura precedente aveva già celebrato Paolo e Francesca, Dante stesso lo avverte chiaramente, ed ora i lettori ritrovano qui i due protagonisti descritti per la prima volta a tutto tondo, scolpiti col fuoco nel marmo. Per la prima volta, e ciò i romantici lo colsero perfettamente, questa storia viva e precisa in ogni particolare, che rivoluziona nel suo realismo tutta la poesia antica e nuova, è innalzata a un livello epico.

[...] Io venni in loco d'ogni luce muto, che mugghia come fa mar per tempesta, se da contrari venti è combattuto. 30	[...] Llegué a un lugar de todas luces mudo, que mugía cual mar en la tormenta, si los vientos contrarios le combaten. 30
La bufera infernal, che mai non resta, mena li spirti con la sua rapina; voltando e percotendo li molesta. 33	La borrasca infernal, que nunca cesa, en su rapiña lleva a los espíritus; volviendo y golpeando le acosa. 33
Quando giugnon davanti a la ruina, quivi le strida, il compianto, il lamento; bestemmian quivi la virtù divina. 36	Cuando llegan delante de la ruina, allí los gritos, el llanto, el lamento; allí blasfeman del poder divino. 36
[...] E come i gru van cantando lor lai, facendo in aere di sé lunga riga,	[...] Y cual las grullas cantando sus lays largas hileras hacen en el aire,

così vid'io venir, traendo guai, Ombre portate de la detta briga; per ch' i' dissi: "Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera sì gastiga?"	48 51	así las vi venir lanzando ayes A las sombras llevadas por el viento. Y yo dije: «Maestro, quién son esas gentes que el aire negro así castiga?»	48 51
"La prima di color di cui novelle tu vuo' saper", mi disse quelli allotta, "fu imperatrice di molte favelle.	54	"La primera de la que las noticias quieres saber --me dijo aquel entonces-- fue emperatriz sobre muchos idiomas.	54
A vizio di lussuria fu sì rotta, che libito fê lito in sua legge, per tòrre il biasmo in che era condotta.	57	Se inclinó tanto al vicio de lujuria, que la lascivia licitó en sus leyes, para ocultar el asco al que era dada:	57
Ell'è Semiramis, di cui si legge Che succedette a Nino e fu sua sposa: tenne la terra che 'l Soldan corregge.	60	Semiramis es ella, de quien dicen que sucediera a Nino y fue su esposa: mandó en la tierra que el sultán gobierna	60
L'altra è colei che s'ancise amorosa, e ruppe fede al cener di Sicheo; poi è Cleopatràs lussuriosa.	63	Se mató aquella otra, enamorada, traicionando el recuerdo de Siqueo; la que sigue es Cleopatra lujuriosa.	63
[...] Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito Nomar le donne antiche e' cavalieri, pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.	72	[...] Y después de escuchar a mi maestro nombrar a antiguas damas y caudillos, les tuve pena, y casi me desmayo.	72
I' cominciai: "Poeta, volentieri Parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri".	75	Yo comencé: «Poeta, muy gustoso hablaría a esos dos que vienen juntos y parecen al viento tan ligeros.»	75
Ed elli a me: "Vedrai quando saranno Più presso a noi; e tu allor li priega Per quello amor che i mena, ed ei verranno".	78	Y él a mí: «Los verás cuando ya estén más cerca de nosotros; si les ruegas en nombre de su amor, ellos vendrán.»	78
Sì tosto come il vento a noi li piega, mossi la voce: "O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri nol nega!".	81	Tan pronto como el viento allí los trajo alcé la voz: «Oh almas afanadas, hablad, si no os lo impiden, con nosotros.»	81
Quali colombe dal disio chiamate Con l'ali alzate e ferme al dolce nido Vengon per l'aere, dal voler portate;	84	Tal palomas llamadas del deseo, al dulce nido con el alaalzada, van por el viento del querer llevadas,	84
[...] "O animal grazioso e benigno che visitando vai per l'aere perso noi che tignemmo il mondo sanguigno,	90	[...] «Oh criatura graciosa y compasiva que nos visitas por el aire perso a nosotras que el mundo ensangrentamos;	90
[...] Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po dicende per aver pace co' seguaci sui.	99	[...] La tierra en que nació está situada en la Marina donde el Po descende y con sus afluentes se reúne.	99
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.	102	Amor, que al noble corazón se agarra, a éste prendió de la bella persona que me quitaron; aún me ofende el modo	102
Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.	105	Amor, que a todo amado a amar le obliga prendió por éste en mí pasión tan fuerte que, como ves, aún no me abandona.	105
Amor condusse noi ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense". Queste parole da lor ci fuor porte.	108	El Amor nos condujo a morir juntos, y a aquel que nos mató Caina espera.» Estas palabras ellos nos dijeron.	108
Quand'io intesi quell'anime offense, china' il viso, e tanto il tenni basso, fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".	111	Cuando escuché a las almas doloridas bajé el rostro y tan bajo lo tenía, que el poeta me dijo al fin: «Qué piensas?»	111
Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passo!".	114	Al responderle comencé: «Qué pena, cuánto dulce pensar, cuánto deseo, a éstos condujo a paso tan dañoso.»	114
Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio.	117	Después me volví a ellos y les dije, y comencé: «Francesca, tus pesares llorar me hacen triste y compasivo;	117
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, a che e come concedette amore		dime, en la edad de los dulces suspiros ¿cómo o por qué el Amor os concedió	

¹ D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. I: *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 133-136.

² D. ALIGHIERI, *Divina Comedia*, a cura di G. Petrocchi, trad. spagnola di L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2011.

che conosceste i dubbiosi disiri?”. 120	que conocieses tan turbios deseos?» 120
E quella a me: “Nessun maggior dolore	Y repuso: «Ningún dolor más grande
Che ricordarsi del tempo felice	que el de acordarse del tiempo dichoso
Ne la miseria; e ciò sa ‘l tuo dottore. 123	en la desgracia; y tu guía lo sabe. 123
Ma sa conoscer la prima radice	Mas si saber la primera raíz
Del nostro amor tu hai cotanto affetto,	de nuestro amor deseas de tal modo,
dirò come colui che piange e dice. 126	hablaré como aquel que llora y habla: 126
Noi aleggiavamo un giorno per diletto	Leíamos un día por deleite,
Di Lanciotto come amor lo strinse;	cómo hería el amor a Lanzarote;
soli eravamo e senza alcun sospetto. 129	solos los dos y sin recelo alguno. 129
Per più fiate li occhi ci sospinse	Muchas veces los ojos suspendieron
Quella lettura, e scolorocci il viso;	la lectura, y el rostro emblanquecía,
ma solo un punto fu quel che ci vinse. 132	pero tan sólo nos venció un pasaje. 132
Quando leggemmo il disïato riso	Al leer que la risa deseada
Esser baciato da cotanto amante,	era besada por tan gran amante,
questi, che mai da me non fia diviso, 135	éste, que de mí nunca ha de apartarse, 135
La bocca mi lasciò tutto tremante.	la boca me besó, todo él temblando.
Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:	Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
quel giorno più non vi leggemmo avante”. 138	no seguimos leyendo ya ese día.» 138
Mentre che l’uno spirto questo disse,	Y mientras un espíritu así hablaba,
l’altro piangēa; sì che di pietade	lloraba el otro, tal que de piedad
io venni men così com’io morisse.	desfallecí como si me muriese;
E caddi come corpo morto cade. 142 ¹	y caí como un cuerpo muerto cae. 142 ²

La storia di Paolo e Francesca, ovvero della passione che conduce alla morte e dell’amore eterno, spiega la grande ripercussione che conobbe il tema durante il periodo romantico. Dante prende a pretesto questo antico fatto storico per riferirsi esplicitamente alla potenza della teologia cristiana secondo la quale tutto l’amore dato ritorna, seppur non nella stessa forma o nello stesso tempo. Nel Romanticismo l’insegnamento cristiano era meno potente di un’altra grande immagine che la figura di Francesca irradia: le contraddizioni e le conseguenze tra ideale e reale. Il pensiero romantico era fortemente vincolato al concetto di destino ineluttabile contro il quale ognuno può, o deve – secondo le sue qualità o motivazioni – ribellarsi se questo non coincide con i propri ideali o aneliti.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel sarà il primo filosofo che spiegherà questa lotta, aprendo il varco all’idealismo: nella sua *Estetica* illustrava i presupposti fondamentali a tutta una generazione romantica.³ Per Hegel la filosofia classica sviluppava una semplice contraddizione di termini secondo la quale una tesi A produrrà un’antitesi no-A che a sua volta, analizzata a fondo, tornerà a confermare A. Contro questo circolo Hegel propose una terza soluzione sostenendo che dall’opposizione dei due termini sorgerà un terzo termine (la sintesi) che da’ luogo a una nuova realtà: lo spirito soggettivo. Con i suoi studi arriverà a postulare che il linguaggio supremo dello spirito soggettivo sarà “La musica: l’arte dell’anima che parla a se stessa”.⁴

³ G. GUANTI, *Romanticismo e musica. L’estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1989, pp. 178-202.

⁴ E. FUBINI, *Il pensiero musicale del romanticismo*, Torino, EDT, 2005, pp. 161-165.

Questa lotta tra la volontà personale e l'obbligazione imposta, tra ciò che si desidera fare e ciò che si deve fare, sarà il motore di una intera progenie di eroine romantiche che, nate nella produzione letteraria, troveranno nello spettacolo operistico la loro piena realizzazione. Tra i principali ruoli che meglio rappresentano il nuovo anelito romantico troviamo Gabriella di Vergy (Carafa, 1826), Imogene (*Il pirata*, Bellini, 1827), Anna Bolena (Donizetti, 1830), Amina (*La sonnambula*, Bellini, 1831), Elvira (*I Puritani*, Bellini, 1835), Lucia di Lammermoor (Donizetti, 1835), Linda di Chamounix (Donizetti, 1842), Ophélie (*Hamlet*, Thomas, 1868), Margherita (*Mefistofele*, Boito, 1868), Anita (*La navarraise*, Massenet, 1894). Queste donne, davanti al dovere da compiere, ovvero l'ostacolo che le impedisce di realizzare il proprio desiderio, troveranno differenti soluzioni per risolvere il conflitto, proponendo così luminosi esempi di *sintesi* hegeliana: alcune si suicideranno, altre si rifugeranno nella pazzia creando una realtà parallela ove dar adito ai propri desideri, altre combatteranno per le proprie aspirazioni fino alla morte per mano dell'antagonista.

In quest'ultimo filone s'inserisce Francesca da Polenta, che la letteratura romantica valorizzerà come primo e più antico esempio di lotta tra l'obbligo imposto (sposarsi con Gianciotto) ed il desiderio (amare Paolo). La decisione di Francesca di seguire il suo desiderio la porterà ad una eroica morte per mano del marito, aspetto fortemente teatrale. Il tragico epilogo stuzzicava l'uomo romantico che iniziava a riconoscere nella pulsione amorosa non una colpa bensì la grande forza emozionale generata dal contrasto tra il precetto religioso e la forza dell'amore. Con il suo genio Dante fornì, a sua insaputa, un programma romantico per antonomasia: lo scontro tra due forze universali (nel caso di Paolo e Francesca tra la morale e la passione) che non può che portare ad una sintesi estrema: la morte. Il profondo e puro sentimento di Francesca sarà preso dalla generazione romantica come un chiaro esempio di rifiuto al razionalismo illuminato, incapace, secondo loro, di spiegare il mondo ed il suo contenuto. Francesca diventa così il primo passo verso la scoperta dell'irrazionale, ovvero della passione, del dolore, dell'amore e della morte. Francesca diventa anche il primo esempio di soggettivismo, di *Sehnsucht* che Hegel spiegava come *desiderio del desiderio*, anche per queste ragioni e per il suo potere evocativo Francesca da Rimini ed il suo Paolo diventeranno un tema ricorrente nell'arte figurativa.

2. Teatro italiano nell'Ottocento

In generale la produzione teatrale italiana nel Romanticismo, eccezion fatta appunto per i melodrammi, non spicca, nel suo complesso, per risultati di particolare importanza. Di fatto tragediografi o commediografi avevano dinanzi a loro soltanto l'esempio del teatro musicale, dell'opera, ove fino agli inizi dell'Ottocento i testi contavano poco o nulla, mentre la musica costruiva drammaturgie a scapito della parola. Ranieri de' Calzabigi nelle sue lettere a Vittorio Alfieri ricordava:

In questo spettacolo musico tutto passa, tutto si sopporta: la poesia è la cosa che meno si contempla; niuno la legge, niuno l'ascolta; e con ragione. Si aspetta l'arietta gorgheggiata, il duetto di due colori, il *rondeau* rifiiorito; e frattanto si discorre, si scherza, si ciarla, si amoreggia.⁵

Il primo che in Italia promuove la scrittura per il teatro è Vittorio Alfieri (1749-1803) che consciamente sviluppò uno stile in cui la passione era azione e non pura effusione, un teatro nervoso, drammatico, senza spazio per il *melos*. A ragion veduta l'Alfieri era convinto che solo la recita, il lavoro sul palco, svelasse pregi e difetti dei suoi testi. Alfieri è colui che proietta il teatro alle soglie del Romanticismo poiché la sua riforma non era figlia di un precostituito schema ideologico bensì frutto del bisogno di trasmettere al pubblico intense emozioni.⁶ Dopo Alfieri è Giovanni Pindemonte (1751-1812) che muove le briglie del genere ed è ancora una dura critica contro l'opera e il suo pubblico che lo porta a pensare una nuova forma di scrivere:

In Italia teatro vero, attori veri e veri spettatori ancora non v'hanno [...] all'opera prendon diletto di gittar qualche volta a riprese lo sguardo sulle pompose ingannevoli scene, e sulle per lo più male appropriate, ma pur sempre magnifiche decorazioni, il cui lusso giunto è all'estremo; ed il più squisito loro piacere è di porgere alla sfuggita l'orecchio alla musica, senza curar di sapere né qual dramma si reciti, né qual passion debba esprimere la melodia [...] se il melodramma è corrotto, per l'asservimento del libretto alla musica e per l'esibizionismo dei cantanti, il teatro è corrotto per la sopravvivenza del diletterismo della commedia dell'arte.⁷

Proprio una riforma strutturale del teatro in Italia, con la creazione delle prime compagnie stabili, darà il passo ad una nuova scrittura teatrale in armonia con le istanze europee che andavano diffondendosi nei teatri francesi, inglesi e tedeschi. La prima iniziativa in questo

⁵ R. DE' CALZABIGI, *Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in : Vittorio Alfieri. *Tragedie*, Pisa, Niccolò Capurro, 1819, pag. XV.

⁶ Cfr.: M. FUBINI, *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1953, in particolare le pp. 72-98.

⁷ G. PINDEMONTI, *Discorso sul teatro italiano*, in: *Componenti teatrali di Giovanni Pindemonte con un discorso sul teatro italiano*, Milano, Silvestri, 1827, pag. 284.

senso fu quella di Eugenio Beauharnais che nel 1810 istituì a Milano una Compagnia Reale Italiana sul modello della *Comédie française* ove operava la Compagnia Imperiale di Parigi. La sede della compagnia milanese era niente meno che il recente Teatro alla Scala quando non era occupato per spettacoli d'opera o danza.

Nonostante non si possa contare su titoli di grande importanza, come detto, ci troviamo di fronte a testi che, per tematiche e soggetti, sono inseribili in un panorama europeo largamente condiviso.⁸ Nella prima parte dell'Ottocento predominano soggetti teatrali abitati da personalità dalle estreme passioni congelati in tematiche atte a celebrare gli ideali nazionali e patriottici, com'era ovvio considerato il periodo storico e la fervente partecipazione popolare per una Italia libera ed unita; dalla metà dell'Ottocento, invece, emerge una produzione di consumo e intrattenimento strettamente legata ai modelli francesi del Secondo Impero. Fino al 1840 circa i drammi italiani risentono del fondamentale conflitto individuo/società già pienamente sviluppato dai drammaturghi d'oltralpe. Le impetuose passioni, la predilezione di toni enfatici e magniloquenti, sono il sale delle opere di Victor Hugo: *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Ruy Blas* (1838), titoli che ebbero maggior successo e conobbero una rapida diffusione. L'ansia di assoluto, i conflitti interiori e ancora la passione estrema sono invece i temi del *Faust* di Goethe. In questo caso è la pura filosofia romantica che si mostra sulla scena, lo *streben* ovvero l'ideale distaccamento dalla quotidianità per raggiungere più alte vette poetiche ed eroiche.⁹ Probabilmente l'emblema e la quint'essenza di questo filone è *Chatterton* (1835) di Alfred de Vigny, nel quale il dissidio individuo/società è portato ai suoi estremi: l'eroe del dramma, Chatterton, è un poeta che vive di sogni, in lotta contro il mondo che gli nega addirittura la stessa possibilità di esistere.

Nel teatro romantico l'altro ingrediente fondamentale è il realismo storico letto attraverso le lenti di una prospettiva che tendeva a ricreare il vero piuttosto che a rappresentarlo. In area germanica e italiana questa istanza è particolarmente evidente. Il gusto romantico della rivalutazione del passato, e del Medioevo in particolare, rappresentava quella ricerca delle radici delle singole individualità nazionali. In Italia il Medioevo venne presto identificato con Dante e la sua opera divenne sorgente per una nuova ispirazione, però non solo Dante. Le vicende del passato, le grandi personalità utili per celebrare l'idea di nazione, di libertà nella vita associativa e di lotta contro il tiranno, sono, proprio in Germania e Italia, il simbolo di una voglia di unità nazionale, non solo in

⁸ A. BALDUINO (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1997, vol. I, pp. 55-92.

⁹ V. PANDOLFI, *Teatro borghese dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1967, pp. 10-26.

termini territoriali. Si inserisce in questi connotati il dramma storico-nazionale *Wilhelm Tell* (1804) di Schiller e *Adelchi* (1822) di Alessandro Manzoni. In Italia in special modo, i legami tra la produzione teatrale e le esigenze di libertà strettamente legate agli avvenimenti politici sono molto stretti. Chissà che proprio l'aspetto celebrativo ed esortatorio di questi lavori, facciano sì che quei testi rimangano troppo legati alle occasioni contingenti, ragione per la quale molte opere hanno avuto breve fama e oggi rimane in loro un valore di pura testimonianza. Il teatro giacobino per esempio, fiorito alla fine del Settecento, è stato oggetto di un recente interesse che portò Federico Doglio alla scoperta della tragedia *La Giulia, ossia l'interregno della Cisalpina*, del politico Melchiorre Gioia.¹⁰ Nel dramma la giovane protagonista, innamorata di un patriota, è fortemente ostacolata nei suoi amorosi propositi dalla sua famiglia di estrazione aristocratica, finirà col suicidio la sua tormentata vicenda. Niente di straordinario però se riferito al contesto nel quale Doglio sottolinea come l'autore abbia saputo rappresentare il clima e il senso di quel tempo ansioso e spietato.¹¹ Spiccano due voci contrastanti ma complementari: Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni. Foscolo nel suo scritto *Della nuova scuola drammatica* (1825) prendendo in considerazione Eduardo Fabbri (autore già di una *Francesca da Rimini* nel 1802, dettagliatamente presentata più avanti) conferma il rifiuto delle regole aristoteliche esaltando la grandezza di Shakespeare sulla scia della riscoperta romantica. Sul tema della tragedia storica appoggia Alfieri, boccia Manzoni e sostiene Pellico. Nel suo rifiuto di classificare le opere teatrali secondo schemi precostituiti, Foscolo assurge Alfieri a primo fra i tragici esaltando il nuovo uso che egli fece della storia antica, del classico. Lo stesso Foscolo cita Alfieri:

Né credo che l'invenzione consista tanto a trovare cose nuove, ma a fare le vecchie nuove, e belle le vecchie mediocri, e bellissime le belle, e nel trovare il sublime ove gli altri non l'hanno veduto.¹²

Anche Manzoni parte dalle stesse idee del Foscolo ma la sua matrice è diversa, affonda le sue radici nell'illuminismo francese, fautore di un'arte sempre attenta alla missione educativa. Sostituisce così i termini di "verità" e "fantasia" così cari al Foscolo, con quelli di "fede" e "conoscenza" nel suo credo artistico ma, pur muovendosi su un terreno antisentimentale, partecipa anch'egli al rifiuto della tradizione, proponendosi riformatore e promotore di una nuova drammaturgia. Manzoni è l'unico che non si rivolge agli umili perché si scuotano dal giogo dei potenti, bensì si rivolge ai potenti additandoli quali

¹⁰ Cfr.: F. DOGLIO (a cura di), *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1960; P. BOSISIO, *Melchiorre Gioia e il teatro*, in: *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. I, Pisa, 1983, pp. 440-529.

¹¹ F. DOGLIO (a cura di), *Teatro e Risorgimento*, Bologna, Cappelli, 1961.

¹² G. PULLINI (a cura di), *Teatro Italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981, pag. 24.

responsabili della condizione degli umili.¹³ I due scritti di Manzoni che palesemente esprimono questa volontà sono la *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* (1820) e la *Prefazione al Conte di Carmagnola* (1823).

È d'uopo chiudere questa brevissima introduzione sul teatro italiano romantico con Carlo Marengo prima di passare ad analizzare le tre tragedie con tema "Francesca da Rimini" scritte da Bellini, Fabbri e Pellico, prodromi del libretto di Romani. Carlo Marengo (1800-1846) autore di drammi e commedie, rappresenta infine il limite, forte e diffuso, dell'esperienza teatrale romantica italiana, barcollante tra la tendenza classica e quella romantica senza poter giungere a una definitiva scelta. La *Prefazione alle sue Tragedie* credo che ben tracci il quadro della situazione:

Uno scopo, come artista, io ho continuamente di mira nello scriver tragedie. Conciliar l'antica colla moderna maniera, entrambe a perer mio per contrarii eccessi difettose, e trovar quel punto, ove amicamente si porgan la mano. Se, e quando io sia per cogliere in questo segno nol so. Del buon volere e dello studio costante mi si tenga conto. Sorga poi un sommo, e l'opera da me, se non foss'altro, accennata, conduca a mèta gloriosa.¹⁴

Si potrebbe affermare che "il sommo" non venne fuori, a differenza che nell'opera, e il teatro romantico non ebbe il suo grande autore, del pari d'uno Schiller. Si ricorda comunque Marengo per *La Pia* tragedia rapida, incalzante ed essenziale (con grandi colpi di scena e un lineare sviluppo della trama: travestimento, rivelazione, morte) tanto da chiamare l'attenzione di Cammarano che nel 1837 fornirà il libretto *Pia de' Tolomei* a Donizetti.

3. Una Francesca pudica ed educata. Eduardo Fabbri e la sua *Francesca da Rimini* (1802)

S'inizia qui l'analisi delle tre principali tragedie sulla *Francesca da Rimini* previe la stesura del libretto del Romani. Lo studio comparativo permetterà identificare la matrice letteraria seguita da Romani ma anche come il tema venne sviluppato e modificato nelle mani di tre autori romantici profondamente differenti: Fabbri, Bellini e Pellico. In ordine cronologico si inizia col Fabbri.

Eduardo (Edoardo o Odoardo) Fabbri (1778-1853), di origini nobili, trascorse la sua formazione a Roma interessandosi più ai grandi della letteratura italiana che non al

¹³ V. MONACO, *La Repubblica del Teatro*, Firenze, Le Monnier, 1968, pag. 129.

¹⁴ C. MARENCO, *Tragedie*, Torino, Reviglio, 1844, pag. IX.

latino.¹⁵ Si recò a Milano per sostenere il padre durante l'esperienza della Repubblica Cisalpina e lì, sulla scia delle teorie di Melchiorre Gioia, s'interessò al teatro vedendovi un efficace mezzo di propaganda dei principi repubblicani ed un mezzo di educazione delle masse. L'ambiente milanese influi positivamente su Eduardo che ebbe così l'occasione di conoscere Foscolo, Monti e Manzoni. L'attività teatrale di Fabbri si prolungò in maniera discontinua per cinquant'anni lasciandoci tredici titoli. Già i contemporanei considerarono la sua produzione meritoria sul piano civile ma troppo dura e poco viva sul piano poetico.

Nella prima edizione della *Francesca da Rimini*, pubblicata a Rimini probabilmente nel 1820, è presente una introduzione dell'autore ove afferma di aver composto la *Francesca* ai primi del secolo e di averla proposta nel 1802 ad una compagnia teatrale milanese per essere rappresentata. La tragedia però venne scartata perché "certi nomi e certe espressioni moderne sentivano del ridicolo"¹⁶ finché venne rappresentata, con successo, a Cesena nel 1831 e su quella scia ristampata nel 1841. Secondo Ugo de Maria la tragedia di Fabbri sarebbe la primissima nella nostra letteratura che richiami l'episodio dantesco.¹⁷ De Maria trovò soltanto due accenni precedenti, il primo si trova in un verso del *Trionfo d'Amore* di Petrarca (III, 83) ove si cita la "coppia d'Arimino", l'altra citazione è presente in due versi de *La secchia rapita* del Tassoni (V, 43-47; VII, 29-32). Nella redazione della sua *Francesca* Fabbri opera un libero rimaneggiamento dell'episodio dantesco, adattandolo alla sensibilità e al gusto dell'epoca, già impregnato di aneliti romantici. La tragedia è svolta in cinque atti, e i personaggi che vi partecipano sono:

Francesca	Figlia di Guido, signore di Ravenna
Giovanni	suo sposo, più comunemente chiamato Lanciotto nella tradizione
Paulo	fratello di Giovanni e Ricciarda, antico sposo promesso di Francesca
Ricciarda	confidente di Francesca e sorella di Paulo e Giovanni
Tiberto	amico di Paulo
Rigo	confidente di Giovanni

Questo testo è il più lontano dalle versioni che negli anni si succederanno. Scopriamo infatti che Giovanni, nella battaglia di Campaldino, assodò un sicario per uccidere Paulo, suo fratello, e strappargli così la promessa sposa, Francesca. Paulo, salvatosi miracolosamente, naufraga nelle spiagge di Rimini presentandosi a Francesca. Giovanni ed i suoi seguaci non tardano molto a scoprire che Paulo, salvatosi dall'attacco, è giunto a palazzo. Scoppia intanto una ribellione guidata da Tiberto, Paulo si rivela ed in un

¹⁵ G. MARONI, *Eduardo Fabbri. La patria e le lettere*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982.

¹⁶ E. FABBRI, *Francesca da Rimini. Tragedia*, Rimini, Marsoner e Grandi, [s. d.] pag. XV.

¹⁷ U. DE MARIA, *Della vita, degli amici e degli scritti del conte Eduardo Fabbri*, Bologna, Zanichelli, 1921.

drammatico confronto si scaglia contro il fratello per poi allontanarsi con Tiberto e mettersi a capo della ribellione. Giovanni finge di riappacificarsi col fratello e gli propone di partire al comando degli aiuti richiesti ai riminesi da Carlo d'Angiò. Fa poi in modo che i due amanti si rivedano e Paulo, trascinato dalla passione e sconvolto per la partenza, cade ai piedi di Francesca baciandole la mano. In quel momento sopraggiunge Giovanni che, furioso, trafigge i due, alla presenza della inorridita Ricciarda.

Nel corso della tragedia Francesca si manterrà alquanto fredda nei confronti di Paulo, accrescendo la sua pena. Ella, devota al matrimonio con Giovanni, cercherà di allontanare ripetutamente Paulo ricordandogli i suoi doveri e mostrando, quasi per tutta la tragedia, poca tenerezza verso il suo ex promesso sposo. Nella scena terza dell'atto primo Francesca racconta a Paulo del suo matrimonio con Giovanni, espediente che le successive tragedie non ripresenteranno, e solo alla fine del primo atto scioglie le sue riserve e ammette che l'ama ancora, l'atto si conclude con una parafrasi dei versi di Dante:

Francesca	Amore e morte Invoca; amor non può, sola può morte, In altra vita, farci insiem beati ¹⁸
-----------	---

Nel secondo atto emerge la figura di Giovanni che in un monologo riversa tutti i suoi sospetti su Francesca e la sua rabbia nell'apprendere che Paulo è in incognito entrato nel castello. Nella scena terza emerge un altro particolare a volte ripresentato nelle tragedie successive: la vita coniugale tra Giovanni e Francesca è in profonda crisi, nonostante Francesca si sottometta sempre alle volontà del marito. Giovanni accusa immediatamente Francesca arrivando a minacciarla di morte:

Francesca	mai, non mai la santa Coniugal fede tradirò. M'uccida Prima il fulmine, pria...
Giovanni	Soverchio giuri!... Di vendicar miei torti al tempo io basto
	[...]
Giovanni	Confidi invan che sian tue frodi occulte
Francesca	O, dammi dunque di mie frodi pena, uccidi – uccider sai
Giovanni	Qual detto atroce... Apri 'l pensier! Uccider so!...tra l'armi

¹⁸ E. FABBRI, *Francesca da Rimini*, a cura di Mario Frezza, Napoli, Fiorentino, 1962, pag. 42.

Nel corso della tragedia, e precisamente in IV, 2, emerge tutta la crudeltà di Giovanni nel premeditare l'assassinio di Paolo, di fatto Giovanni organizzerà la trappola: con l'inganno farà sì che Paolo e Francesca si vedano e, sorpresi *in flagrante delicto*, li ucciderà entrambi. Esattamente questo punto nelle successive tragedie verrà completamente cambiato facendo sì che Lanciotto (Giovanni) venga a conoscenza casualmente dell'incontro dei due amanti scatenando istintivamente tutta la sua furia omicida mossa dalla rabbia.

Giovanni

Il femminile

Tuo strido io so perché! Temi che addotto
Qui nelle forze mie, per mio maturo
Accorgimento, Paulo qui trovi
Morrite...e, chiamato in nome tuo, si creda
Da te esser tradito, e traditrice
Ti maledica, spirando ai tuoi piedi...²⁰

La scena del libro e la storia di Ginevra e Lancillotto compare qui per la prima volta, rispettando così Dante, tuttavia a differenza delle tragedie posteriori e del libretto di Romani che faranno di questa scena il punto di massima tensione emozionale, Fabbri la tratta con un timido accenno:

Paulo

Oh! Leggi,

e di lagrime oimé! Bagni le carte!...
qual'ha sì belle lagrime cagione?...
quale, donna?

Francesca

Infelici anche costoro

Furo amando, molt'anni!...

Paulo

Ah! Di Ginevra

Quest'è l'istoria!...fortunati amanti,
cui amor rese del soffrir mercede!...
Qui...deh leggi!... "Ginevra e Lancillotto
Porse a baciare il desiato viso" (*le prende la mano*)²¹

Nel dramma di Fabbri tutti i personaggi sono tormentati da una lotta interiore, ma con intensità variabile. Francesca, per esempio, tenta soffocare il suo sentimento e la sua colpa cercando di dimenticare la sua passione. L'uccisione dei due amanti da parte di Giovanni è poi l'epilogo di un lungo tormento interiore del personaggio, che sempre vide in Paulo l'ostacolo della sua realizzazione. Probabilmente Paulo è il personaggio meno convincente,

¹⁹ *Ivi*, pp. 48-50.

²⁰ *Ivi*, pp. 64-65.

²¹ *Ivi*, pag. 83.

così meccanicamente schiavo del suo amore per Francesca che annulla in lui ogni volontà. La figura innovatrice nella tragedia è quella di Ricciarda, una ipotetica terza sorella nata nella sanguinaria famiglia dei Malatesta, che sostiene e porta un soffio di luce alla disperazione di Francesca. È questo l'espedito che più colpirà i tragediografi posteriori che sempre affiancheranno a Francesca un'altra presenza femminile, un'ancella in generale, a farle da contrappeso e sostegno. Anche i due comprimari, uno legato a Paulo e l'altro a Giovanni, saranno mezzi funzionali al dramma che il tragediografo Bellini, e ancora Romani, nel suo libretto, rispetteranno.

La tragedia di Fabbri si caratterizza per un'atmosfera pesante ed oscura che invade lo spazio drammatico. Sempre circola un'aura di sospetto nei dialoghi, la tragedia si apre con una tempesta, metafora degli animi interiori, le strade buie della città ospitano rivolte e congiure. Risiede in questa tinta l'aspetto più marcatamente romantico del lavoro di Fabbri. Strano che non sia stato preso molto in considerazione nei lavori successivi. Il tempo dell'azione cambia notevolmente nelle successive versioni della tragedia, addirittura nel libretto che Mercadante usa per la sua opera, Francesca si risveglia di soprassalto "presso al meriggio il sole" e la vicenda si sviluppa nel corso di diverse giornate. L'altro aspetto marcatamente figlio dell'Ottocento è il sentimento patriottico e di italianità che Fabbri usa nei suoi versi. Nel primo atto, per esempio, Paulo si abbandona ad un duro rimprovero contro le lotte fratricide in Italia:

Paulo

[...] Italo sangue
L'un campo e l'altro; gioventù gagliarda,
magnanima feroce...d'una madre,
pur d'una madre! Ingrati e stolti figli.
Insanguinando le spade fraterne
Nelle fraterne viscere, lung'ora
Peggio che lupi, che tigri rabbiose
Pugnammo. Italia sa che dell'infame
Vittoria l'inno a Dio cantaro i Guelfi;
ma non sapete voi di quai misfatti
è ministra la guerra!²²

Ancora l'Italia ed il suo glorioso nome "tremendo e caro" agli stranieri (I, 77) emerge nel testo con forza, come l'esortazione alla pace fra i signorotti che dominavano in piccole città-stato. Questa profonda carica patriottica fu ben percepita dalle generazioni romantiche, addirittura Francesco Domenico Guerrazzi apre il XXII^o capitolo del suo *Assedio di Firenze* proprio con i versi già citati di Paulo. L'elemento storico e quello patriottico diedero pregio al lavoro di Fabbri che ricevette varie attestazioni di stima per

²² *Ivi*, pag. 40.

la sua *Francesca*, tanto che Enrico Panzacchi affermava la superiorità della *Francesca da Rimini* di Fabbri su quella del Pellico “oltre che per l’italianità dello stile, per ciò che oggi si chiama la ricerca dell’ambiente storico”.²³

4. Grandezza e passione nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815)

Nato a Saluzzo nel 1789, Silvio Pellico a 16 anni fu inviato dalla famiglia a Lione presso un ricco parente a far pratica di commercio. Tornò in Italia nel 1809 e fece l’insegnante di francese a Milano, dove entrò in rapporto col Foscolo. Nel 1816, poco più che ventenne, Pellico inizia la sua carriera letteraria scrivendo la tragedia *Francesca da Rimini* che, inaspettatamente, gli darà un considerevole successo. Assunto come precettore in casa del conte Lambertenghi a Milano, frequentata da patrioti e letterati romantici, si adoperò attivamente per la pubblicazione del *Conciliatore* di cui fu il zelante segretario. Aderì nel 1820 alla carboneria ma nello stesso anno (13 ottobre) fu arrestato assieme ad altri patrioti milanesi; trascorse parecchi mesi di prigionia ai Piombi di Venezia e a conclusione del processo fu condannato a 15 anni di carcere duro da scontare nella fortezza dello Spielberg in Moravia. Fu però graziato dopo nove anni e nel 1830 tornò libero. Descrisse questa dura esperienza ne *Le mie prigioni* che, edite nel 1832, ebbero un grande successo. Il carcere incise profondamente sulla natura del Pellico che trascorse il resto della sua vita in sconsolata solitudine, lontano dalle vicende politiche, ripiegato in una profonda religiosità. Finì facendo il segretario presso la marchesa Giulia Falletti Colbert Barolo. Tornò al teatro, passione mai sopita, e si dedicò alla stesura di altri drammi storici, tra i più riusciti: *Eufemio di Messina*, ed *Erodiade* e *Corradino*; morì a Torino nel 1854.

L’interesse di Silvio Pellico per il teatro si manifesta non solo attraverso le sue tragedie ma anche attraverso i suoi *Due articoli sulla “vera idea della tragedia di V. Alfieri” confutata dal Marrè* nel quale studia e loda i lavori di Alfieri. Pellico accentra sul teatro il discorso sulla dicotomia “classico vs romantico”. Del classicismo Pellico non approva il rigido criterio per cui la tragedia era solo quella di Eschilo o Racine e la commedia solo quella di Aristofane o Goldoni. Andando oltre il modello e la rigida classificazione Pellico propone una valutazione basata sullo spirito intrinseco dell’opera e sull’effetto della sua rappresentazione sul pubblico, da qui nasce il principio per cui ogni opera ha una sua autonomia espressiva e non un codice identificativo che la classifica.²⁴ Proprio su questo filone si inserisce la tragedia *Francesca da Rimini* (1815). Superficialmente potrebbe

²³ *Ivi*, pag. 18.

²⁴ G. PULLINI (a cura di), *Teatro Italiano...*pp. 22-23.

essere scambiata per una fine esercitazione letteraria di gusto classico, in realtà è una coincisa e bruciante versione del mito dei due innamorati che così definì De Sanctis: “non so persuadermi [...] come gli sia uscita dalla penna una *Francesca* tutta d’un pezzo e d’una fattura così grossolana”.²⁵ È ben presente nel testo di Pellico la vena patriottica, l’appassionata apostrofe all’Italia detta da Paolo – I, 5 – legittimò per lungo tempo una lettura nazionalistica che ne regalò un certo successo:

Paolo

Ho sparso
di Bisanzio, pel trono, il sangue mio
debellando città ch’io non odiava,
e fama ebbi di grande, e d’onor colmo
fui dal clemente imperador: dispetto
in me facean gli universali applausi.
Per chi, di stragi, si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse,
cui sacro sia de’ cittadini il sangue?
Per te, per te, che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò, se oltraggio
Ti muoverà la invidia. E il più gentile
Terren non sei di quanti scalda il sole?
D’ogni bell’arte non sei madre, o Italia?
Polve d’eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio,
e tutto quanto ho di più caro alberghi!²⁶

Alla stessa identica maniera sono note le funzioni di esortazione patriottico-risorgimentale che le coeve opere diffondevano. A mo’ di esempio, si pensi alla *Donna Caritea* (1826) di Mercadante, ove con musica dal forte piglio militare si intona: “Chi per la patria muor vissuto è assai / La fronda dell’allor non langue mai; / Piuttosto che languir / Sotto i tiranni / è meglio morir / sul fior degli anni”, coro che presto divenne un inno patriottico. Anche i *Puritani* (1835) di Bellini non mancarono all’appello di libertà: “Suoni la tromba e intrepido / Io pugnerò da forte / bello è affrontar la morte / gridando: libertà! / Amor di patria impavido / mieta i sanguigni allor / poi terga i bei sudori / e i pianti la pietà”, per tacere di altri riferimenti ancora più famosi.

Il contesto storico nel quale la *Francesca da Rimini* venne scritta influì notevolmente nella sua stesura. L’8 febbraio del 1814 una prima vittoria dell’esercito franco-italiano contro gli austriaci accese fortemente gli animi, ma fu breve cosa, il 23 aprile l’esercito austriaco riprendeva il controllo assoluto e iniziava una severa repressione. In quei mesi agitatissimi Pellico era a Milano, ove decise di restare accettando l’incarico di educatore e segretario presso il conte Lambertenghi. È un periodo di profonda

²⁵ S. PELLICO, *Opere scelte di Silvio Pellico*. A cura di Carlo Curto, Torino, UTET, 1968, pag. 12.

²⁶ S. PELLICO, *Francesca da Rimini*, Milano, Ferrario, 1825, pag. 21.

riflessione e presa di posizione per Pellico, dalle sue *Lettere Milanesi* emerge come la permanenza nella casa del conte sia una fondamentale esperienza che lo porterà a conoscere grandi figure politiche e intellettuali quali Federico Confalonieri, Giovanni Berchet, e Madame de Staël. La ricerca di un'identità nazionale e l'indipendenza diventano i temi portanti delle riflessioni ed elaborazioni di Pellico e dei suoi amici, è questa la chiave per comprendere la sua produzione teatrale di questi anni. Il 18 agosto del 1815 va in scena, al teatro Re di Milano la tragedia *Francesca da Rimini*, la cui redazione era iniziata due anni prima presso il castello di Murisengo. Il pubblico ne è entusiasta e l'opera conosce subito un'incredibile diffusione: Torino, Genova, Firenze e Napoli mettono in scena la tragedia e Pellico è investito da una notevole fama. Questo clamore, questa pronta e accesa risposta, è spiegabile soprattutto con la presenza della scena sopra citata, che presto venne riconosciuta come l'*Ode all'Italia*. Pellico usava così Dante per rivestirlo di sentimenti risorgimentali e insurrezionali.²⁷ È curioso l'aneddoto, probabilmente veritiero, che racconta quando Pellico chiese un parere sulla sua tragedia all'amico Foscolo il quale gli rispose: "Odimi, getta al fuoco la tua *Francesca*. Non revochiamo d'inferno i dannati Danteschi; farebbero paura ai vivi – Getta al fuoco, e portami altro".²⁸

La tragedia *Francesca da Rimini* venne interpretata, e probabilmente scritta, per la giovanissima (meno che ventenne) ma già celebre attrice Carlotta Marchionni²⁹ ottenendo anche grazie alla sua presenza un subitaneo successo. L'attrice e la sua compagnia furono protagonisti di altre tragedie di Pellico, che riservava per Carlotta grande stima: "Senza di voi, io non avrei mai gustato in Italia il piacere di esultare, di piangere in teatro".³⁰ Diciassette anni dopo la stesura della *Francesca* ancora il titolo continuava ad essere rappresentato e ne *Le mie prigioni* (1832) spesso Pellico la cita, evidentemente ancora si faceva sentire l'eco del successo di quella tragedia così ben riuscita. Nella sua esperienza in carcere Pellico racconta che, in cella, fa la conoscenza di un altro prigioniero:

"egli mi salutò gentilmente, chiedendomi s'io era Francese.

- No; sono Italiano, e mi chiamo Silvio Pellico.
- L'autore della *Francesca da Rimini*?
- Appunto

E qui un gentile complimento, e le naturali condoglianze sentendo ch'io fossi in carcere.³¹

²⁷ S. PELLICO, *Silvio Pellico. Vita e scritti scelti*, Milano, Dalai, 2011, pp. 8-10.

²⁸ S. PELLICO, *Prose di Silvio Pellico*, Firenze, Le Monnier, 1858, pag. XVIII.

²⁹ A. MOLA, *Silvio Pellico. Carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano, Bompiani, 2005, pag. 11.

³⁰ F. MONTI, *Silvio Pellico. Quattro parole alla buona*, Cuneo, Tipografia Provinciale Riba, 1873, pag. 17.

³¹ S. PELLICO, *Le mie prigioni*, Torino, Bocca, 1832, pp. 56-57.

sempre da *Le mie prigioni* Pellico racconta di aver ricevuto un giorno una strana lettera portatagli dal suo carceriere. Era lo scritto di un altro carbonaro che così si dirigeva al compagno di sventure:

“Sono...(e qui diceva il nome) uno dei vostri ammiratori: so tutta la vostra *Francesca da Rimini* a memoria. Mi arrestarono per...(e qui diceva la causa della sua cattura e la data) e darei non so quante libbre del mio sangue per avere il bene d'essere con voi”.³²

In un altro passo, Pellico ricorda di un episodio accaduto quando, libero, era precettore presso una nobile famiglia a Milano, lì fece la conoscenza di Angiola Zanze:

Il vero è che non è possibile di non trovare qualche incanto nella presenza, negli sguardi, nella favella d'una giovinetta vivace ed affettuosa [Angiola Zanze]. Io poi non aveva fatto nulla per cattivarmi la sua benevolenza, e le era caro *come padre o come fratello*, a mia scelta. Perché? Perch'ella aveva letto la *Francesca da Rimini* e l'*Eufemio*, e i miei versi la faceano piangere tanto!³³

Verso la fine de *Le mie prigioni* Pellico, ormai libero, ricorda un curioso e divertente passo, tuttavia importante ai fini di questa ricerca poiché definisce e testimonia chiaramente come la sua tragedia fu la base per l'omonimo libretto di Felice Romani, e per i successivi libretti di Paolo Pola e Giacomo Serafini:

Partimmo la stessa mattina da Mantova per Brescia [...] benchè angosciatissimo qual io m'era, per tante cagioni, il seguente caso mi fece alquanto ridere. Sopra una tavola della locanda v'era un annuncio teatrale. Prendo, e leggo: - *Francesca da Rimini, opera per musica ec.*

- Di chi è quest'opera? Dico al cameriere.

- Chi l'abbia messa in versi e chi in musica, nol so, risponde. Ma insomma è sempre quella *Francesca da Rimini*, che tutti conoscono.

- Tutti? V'ingannate. Io che vengo di Germania, che cosa ho da sapere delle vostre Francesche? -

Il cameriere (era un giovinotto di faccia sdegnosetta, veramente bresciana) mi guardò con disprezzante pietà.

- Che cosa ha da sapere? Signore, non si tratta di Francesche. Si tratta d'una *Francesca da Rimini* unica. Voglio dire la tragedia del signor Silvio Pellico. Qui l'hanno messa in opera, guastandola un pochino, ma tutt'uno è sempre quella.³⁴

Dalla ricerca incrociata emerge nello specifico che il libretto della rappresentazione alla quale il cameriere citato da Pellico fa riferimento, era la *Francesca da Rimini* musicata da Pietro Generali su libretto di Paolo Pola, “melodramma da rappresentarsi nel Teatro di

³² S. PELLICO, *Le mie prigioni*...pag. 111.

³³ *Ivi*, pag. 95.

³⁴ *Ivi*, pp. 322-323.

Brescia la fiera d'agosto dell'anno 1830" come reca il frontespizio del libretto. La tragedia venne tradotta anche in inglese e continuò a circolare in Italia per molto tempo come dimostra questa lettera di ringraziamento che Pellico inviò al Barone Davisio nel 1846:

Carissimo amico,
sei davvero troppo buono, ma il troppo mi piace quando si tratta di bontà. Ti ringrazio di quanto mi scrivi circa la rappresentazione della *Francesca*, ed accetto le tue amichevoli lodi, bench'io sia persuaso di non meritarme tante. La fortuna degli autori di cose sceniche, si è che i recitanti sieno di vaglia, e molte volte gli attori e le attrici hanno dato splendore a produzioni difettose.³⁵

Pochi anni dopo, nel 1851, in un'altra lettera diretta questa volta diretta a Edmond de Seguins-Vassieux, Pellico analizza le cause del successo arriso alla sua tragedia spiegando perché in Francia non si è potuto avere lo stesso effetto. Il discorso di Pellico si intreccia qui con quello di Mazzini, il processo di *patriottismo* agli scritti di Dante ormai era pienamente compiuto:

Tout che qu'il y a de talent dans ce travail poétique ne peut empêcher que la pièce ne manque d'intérêt pour des Français. Le sujet si simple n'est point National comme chez nous, où tout ce que Dante a chanté, nos imaginations aimantes le regardent comme ennoblí, comme sacré [...] il est naturel que dans vos richesses théâtrales vous ne sentiez pas en France un grand attrait pour Françoise de Rimini.³⁶

La tragedia è in cinque atti, ed i personaggi che vi partecipano sono:

Lanciotto	Signore di Rimini
Paolo	Suo fratello
Guido	Signore di Ravenna
Francesca	Sua figlia, e moglie di Lanciotto
Un paggio	

La *Francesca* di Pellico è scritta sul modello delle tragedie di Alfieri, la trama, così essenziale, ed i personaggi, ridotti ad un quartetto, sono il minimo imprescindibile per lo svolgimento della trama che, con gran effetto, inizia nel primo atto già ad un passo dalla catastrofe. La concentrazione degli affetti drammatici è rafforzata dalla ristrettezza dell'ambito familiare come ben evidenziò Spinazzola.³⁷ Nella tragedia di Pellico il motore drammatico risiede tutto nella gelosia di Lanciotto nei confronti di Paolo e Francesca. La sua gelosia è tanto furiosa quanto inerme poiché in realtà i due amanti proclamano si di amarsi ma decidono di sacrificare il loro amore per non turbare l'ordine prestabilito; sarà

³⁵ S. PELLICO, *Epistolario di Silvio Pellico, raccolto e pubblicato per cura di Guglielmo Stefani*, Firenze, Le Monnier, 1856, pag. 325.

³⁶ *Ivi*, pag. 369.

³⁷ AAVV, *Enciclopedia Garzanti della letteratura*, Milano, Garzanti, 1979, vol II, pag. 892.

quindi più atroce per lo spettatore il delitto finale. La vicenda non è infiorata con trame parallele come quella di Fabbri o Bellini, è di fatto più breve e, come già detto, la sua concisione aiuterà molto Romani nella stesura del suo libretto. A differenza del testo di Fabbri e Bellini in quello di Pellico, Francesca e Lanciotto già sono sposi, e Francesca già manifesta apertamente la sua insofferenza nei confronti del marito.

Francesca	troppo tu m'ami. E temo ognor che in odio Cangiar tu debba l'amor tuo...punirmi... Di colpa ch'io non ho...d'involontaria Colpa almeno...
-----------	--

Lanciotto	qual colpa?
-----------	-------------

Francesca	Io debolmente amor t'esprimo ³⁸
-----------	--

Paolo ritorna dalla crociata a Bisanzio ed apprende, da Lanciotto, che Francesca è diventata sua moglie. L'atto secondo si apre con il drammatico confronto tra Francesca e suo padre, Guido, al quale svela la verità. L'atto terzo è tutto dedicato ai due amanti che, nascosti, tornano a dichiararsi la loro passione. È presente qui la scena della lettura della storia di Lancillotto e Ginevra.

Paolo	sopra un libro attenti Non mi vedeano gli occhi tuoi; sul libro Ti cadea una lacrima...commosso Mi t'accostai. PerpleSSI eran miei detti, perpleSSI pure erano i tuoi. Quel libro mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo Di Lancillotto come amor lo strinse. Soli eravamo, e senza alcun sospetto... Gli sguardi nostri s'incontraro...il viso Mio scolorossi...tu tremavi...e ratta Ti dileguasti
-------	---

Francesca	Oh giorno! A te quel libro Restava
-----------	---------------------------------------

Paolo	Ei posa sul mio cor. Felice Nella mia lontananza egli mi fea. Eccol, vedi le carte che leggemmo. Ecco; vedi, la lagrima qui cadde Dagli occhi tuoi quel dì ³⁹
-------	--

Nel quarto atto Paolo e Lanciotto hanno un duro scontro e Paolo confessa il suo amore, casto però appassionato, per Francesca. Lanciotto, infuriato, giura vendetta e in un breve flashforward, abilmente introdotto da Pellico, già vede il suo futuro senza Francesca. L'atto

³⁸ S. PELLICO, *Francesca da Rimini*...pag. 12.

³⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

quinto si apre con un tenerissimo monologo nel quale Francesca si accommiata da Rimini. Arriva Paolo che, agitato da un sogno nel quale gli apparve il cadavere di Francesca, vuole portare l'amata in salvo, fuori dal castello tra le braccia del padre. È troppo tardi, Lanciotto fa il suo ingresso e davanti alla scena, sguaina la spada e uccide prima Francesca e poi Paolo.

5. Classica e fredda, la *Francesca da Rimini* di Bernardo Bellini (1820)

Bernardo Bellini (1792-1876) studiò legge per poi dedicarsi alle lettere classiche. Nonostante le sue traduzioni dal greco all'italiano furono derise da Leopardi, seguì imperterrito sulla strada della letteratura. Nel 1818 il conte Tebaldi Fores lo chiamò a Cremona affidandogli la cattedra di letteratura latina e greca nel locale liceo. È questo il periodo più interessante della sua attività: insieme all'editore De Micheli stampò una collezione di classici dal titolo "Bibliologia", nello stesso periodo ebbe uno scontro letterario con Monti circa alcune correzioni e aggiunte che Bellini propose al *Vocabolario della Crusca* e, nel 1820, scrisse la sua *Francesca da Rimini* dedicata a Folchino Schizzi. Seguendo la sua vena imprenditoriale aprì in seguito una stamperia e si trasferì dal 1842, quasi stabilmente, a Torino, dove partecipò a lavori di traduzione incaricati dalla corte ed a pubblicazioni accademiche quali il *Vocabolario italiano-latino* ed, assieme a Tommaseo, il *Dizionario della lingua italiana*.⁴⁰

Del periodo cremonese è dunque la tragedia *Francesca da Rimini*, terzo esempio letterario, dopo quello di Fabbri e Pellico, tratto dall'episodio della *Divina Commedia* prima che Romani stendesse il suo libretto. Nella *Prefazione*⁴¹ alla prima edizione, Bellini riassume i fatti storici delle famiglie Malatesta e Da Polenta, e ci informa che, dopo lo sposalizio tra Lanciotto e Francesca (che credeva andar in moglie a Paolo) quest'ultima maturò odio e vendetta nei confronti di Paolo al quale si avvicinò sempre più per ingelosire il marito e sperare in uno scioglimento del matrimonio. Nella *Prefazione* Bellini narra anche le fasi salienti dell'assassinio: sorpresi Francesca e Paolo nella loro intimità da Lanciotto, Paolo si sarebbe lanciato dalla finestra rimanendo appigliato ad un doccione, Lanciotto con il brando alzato tentò colpire il fratello quando la povera Francesca si mise tra i due per ricevere in petto la stoccata mortale. Preso da ulteriore furia per l'uxoricidio Lanciotto finì con un altro colpo Paolo, ancora penzoloni dalla finestra. Bellini conosceva

⁴⁰ P. DONINI, *Bernardo Bellini. Cenni biografici*, Torino, Stamperia Reale, 1876.

⁴¹ B. BELLINI, *Francesca da Rimini*, Cremona, De Micheli, 1820, pp. 7-11.

perfettamente il Canto V dell'Inferno, ne cita vari passi sempre nella sua *Prefazione*, l'ammirazione che provava per Dante era incondizionata ed a proposito commenta:

Cotanto efficace e potente è l'evidenza dei versi di Dante ch'ei sa in ogni luogo maestrevolmente rappresentare gli obbietti allo sguardo in quella o terribile o pietosa natura, ch'ei ce li descrive.

[...] il leggitore si attrista, e vien meno col poeta, e pietosamente coi due miserandi spiriti sospira. Maravigliosa arte dell'italiano primo nostro cantore!

[...] più volte io fui meravigliosamente commosso dalla esquisitezza di questa Poesia di Dante: e quanto più la lessi, tanto più ferventemente mi piacque, e mi confermò sempre più nel desiderio di torre di qui materia atta al coturno.⁴²

L'intento di Bellini fu quello di "classicizzare" i personaggi, e coprirli con una patina di freddo marmo affinché l'irruenza delle passioni dettate da Dante fosse solo interiore.

Scrive Bellini:

Io vidi il bello ideale de' Greci sul viso ardente di Paolo, e sul volto di Francesca la bellezza di un angelo.⁴³

Per questa ragione è assente nella tragedia di Bellini la scena della lettura del libro galeotto, Lanciotto e Ginevra non sono menzionati, tuttavia è presente il bacio ardito di Paolo. A parte queste varianti è Bellini stesso che certifica come il Canto V dell'Inferno sia stato modello e ispirazione per la sua tragedia. La tragedia è svolta in cinque atti, ed i personaggi che vi partecipano sono:

Malatesta	Signore di Rimini e padre di
Paolo	
Lanciotto	
Francesca	Figlia di Guido di Ravenna
Bianca	Ancella di Francesca
Arrigo	Vecchio ajo di Paolo
Arleste	confidente di Lanciotto

Il lavoro di Bellini utilizza, come già in Pellico, il nome di *Lanciotto* per l'antagonista della vicenda, a differenza di Fabbri che lo chiamava *Giovanni*, si diffonderà in seguito anche

⁴² *Ivi*, pp. 9-11.

⁴³ *Ivi*, pag. 10.

l'uso del nome *Gianciotto*. È molto probabile che Bellini conoscesse la tragedia di Pellico, tuttavia per il suo lavoro utilizza come modelli Dante e Giraldo Giraldi. Le *Novelle* di Giraldo Giraldi furono scritte tra il 1477 ed il 1479 e ristampate ad Amsterdam nel 1819, un anno prima della composizione della *Francesca* di Bellini. Nello scritto di Giraldi appare il racconto dell'omicidio di Paolo che, per scampare alla furia di Lanciotto, si getta dalla finestra rimanendone impigliato. Bellini riporta questa variante nella sua *Prefazione*. Da Giraldi apprendiamo anche il motivo della variante del nome di Giovanni:

Il Clementini pone il matrimonio di Francesca e Giovanni, che dal Boccaccio "Gianciotto", e dal Giraldi è chiamato "Lanciotto", nel 1275, e la morte di Francesca e di Paolo nel 1289.⁴⁴

La tragedia del Bellini si apre con l'arrivo di Francesca nel palazzo dei Malatesta, tutto è pronto per lo sposalizio, quando Francesca apprende che suo sposo sarà Lanciotto e non Paolo si raggiunge il primo picco di tensione. La situazione è resa ancora più tragica quando si scopre che tra Paolo e Francesca c'era un amore corrisposto e di vecchia data. Inizia il secondo atto nella notte seguente, durante la quale avviene il primo incontro tra i due amanti. L'atmosfera è scura e numerose didascalie specificano gli effetti luminosi pensati dal Bellini: "Un dubbio raggio di luna entra dalla finestra [...] Paolo scopre alquanto il lume che porta chiuso in una lanterna [...] la luna è sparita entro una nuvola. Tenebre. [...]".⁴⁵ L'incontro è scoperto da Lanciotto che conclude l'atto giurando vendetta. Il terzo atto è il più confuso, si introduce il tema della presunta congiura di Paolo a danni di suo padre, e il piano di Lanciotto che assoda un sicario per assassinare il fratello. Solo è presente un'unica scena, importante dal punto di vista drammatico, un'incontro/scontro tra i due fratelli, espediente già introdotto da Pellico e che sarà ripreso anche nel libretto di Romani. L'atto quarto presenta una novità molto originale, Francesca è rinchiusa nelle prigioni del castello dei Malatesta, e non ne uscirà finché non acconsentirà al matrimonio con Lanciotto. La situazione dà la possibilità per un delicato dialogo con Bianca, l'ancella di Francesca, e lo spazio per una tenera scena ove Francesca scrive una lettera al padre raccontando tutti gli orrori che sta subendo. Nello stesso punto Pellico dava a Francesca la scena del commiato da Rimini (Romani invece non seguirà né il primo né il secondo suggerimento, mettendo in difficoltà – come più avanti verrà dettagliato – Mercadante, il quale, bisognoso di una ultima scena solistica di commiato, ricorrerà ad un autore anonimo per far sì che Francesca e Paolo possano congedarsi dal pubblico prima della tragedia finale). Giunge la notizia della morte di Paolo, vittima di un incidente con il suo

⁴⁴ G. GIRALDI, *Novelle*, Amsterdam, [s. e.], 1819, pag. 145.

⁴⁵ B. BELLINI, *Francesca da Rimini*...pp. 25, 26, 31.

destriero, Francesca acconsente al matrimonio con Lanciotto. L'ultimo atto si apre con uno spietato monologo di Lanciotto che crede aver compiuto tutti i suoi piani. Francesca delira, avvinta dai tragici avvenimenti (Bellini è l'unico che presenta questa "scena di pazzia", curiosamente non ripresa da Romani, né da Pola) ma ecco che spunta Paolo, in realtà scampato all'agguato del sicario. Si produce l'incontro tra Paolo e Francesca ma senza la scena del libro:

Francesca: l'imitarti	Ahi che m'è tolto
Paolo: chieggio	Imita solo il cor mio. L'ultimo pegno io
Francesca: gelido un bacio	Misera me!...Vuoi tu la man?...v'imprimi
Paolo:	Oh si!...
Francesca: affocato acciaro	Lassa è cocente il labbro tuo come
Paolo: Rimani or tu...	Tutto l'ardor dell'egra anima uscìo – Donna celeste, a' tuoi ginocchi io cado
Francesca (<i>vedendo Lanciotto</i>) Surgi...oh! Traboccato è il di fatal...	
Paolo (<i>non vedendo Lanciotto</i>) del cor l'ultimo voto fervidamente... (<i>le abbraccia le ginocchia</i>) ⁴⁶	

In poche battute si conclude la tragedia con il violento gesto di Lanciotto.

6. Dalla prosa al libretto, la *Francesca da Rimini* di Felice Romani (1823)

Felice Romani (1788-1865) studiò giurisprudenza e letteratura, materia che insegnò presso l'Università di Genova. Fervido ammiratore di Vincenzo Monti scrisse versi e racconti, divenne poi direttore della Gazzetta Ufficiale Piemontese occupandosi di cultura e in modo speciale di critica musicale. Nel 1813 debuttò come librettista con *La rosa bianca e la rosa rossa* per Mayr ma sarà il successivo libretto *Medea in Corinto*, sempre per Mayr, che gli porterà riconoscimenti universali. Dal 1814 è ingaggiato dal Teatro alla Scala per la produzione di sei libretti, nascono in questo periodo *Aureliano in Palmira* ed *Il turco in Italia* per Rossini. Fortemente legato ai valori letterari classici, Romani si mantenne diffidente verso i caratteri romantici, tuttavia seppe cogliere spunto da Byron, Hugo e

⁴⁶ *Ivi*, pag. 71.

Scott per alcuni suoi libretti contribuendo a diffondere un gusto che si affermerà con Cammarano, Piave e Somma. Il suo sodalizio artistico con Vincenzo Bellini, per il quale scrisse sette libretti su un totale di dieci opere composte dal compositore, divenne leggenda, mentre con Giuseppe Verdi ci fu un'unica collaborazione: *Un giorno di regno*. Romani scrisse un centinaio di libretti che furono musicati da tutti i principali operisti italiani dell'Ottocento. Con Mercadante ebbe uno stretto rapporto, per lui scrisse appositamente undici libretti: *Adele ed Emerico o sia il posto abbandonato* (1822), *Amleto* (1822), *Il Montanaro* (1827), *La rappresaglia* (1829), *I Normanni a Parigi* (1832), *Ismalia ossia morte o amore* (1832), *Il conte d'Essex* (1833), *Emma d'Antiochia* (1834), *Uggero il danese* (1834), *La gioventù di Enrico V* (1834) e *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* (1835). Mercadante riutilizzò, nella sua carriera, altri sei libretti che Romani aveva scritto per altri compositori, dimostrando così la sua incondizionata ammirazione per il librettista: *I due Figaro* (1826), *La testa di Bronzo* (1827), *Francesca da Rimini* (1830), *Zaira* (1831), *La solitaria delle Asturie* (1840), *Medea in Corinto* (1851).

Verso il 1820 Romani strinse amicizia con Feliciano Strepponi (1767-1832), padre di Guiseppina, cantante e futura sposa di Verdi. Strepponi, stimato Maestro di Cappella del duomo di Monza, si cimentò con il genere operistico lasciando titoli dal poco interesse musicale. Per il nuovo amico Romani scrisse il libretto della *Francesca da Rimini*. L'intento del poeta era quello di dare più consistenza letteraria e drammatica ai suoi libretti, per questo motivo si diresse verso Dante.⁴⁷ Come per *Amleto*, anche in questo libretto Romani basa l'effetto sull'evento ritardato, ovvero lo scontro Lanciotto/Francesca e Paolo, seguendo l'istanza alfieriana che rivendicava appunto il nocciolo tragico in ogni trama. Romani conosceva sia l'omonima tragedia di Pellico, che circolava per tutta la penisola, sia quella di Bellini. Romani, infatti, pubblicò nella Gazzetta Ufficiale una recensione molto positiva alla *Callomazia*, il trattato estetico di Bellini, in forma di poema, sulla bellezza, ove emerge l'interesse del librettista per questo scrittore e la sua produzione.⁴⁸

Il teatro straniero era per Romani la prima fonte dove prendere ispirazione per i suoi libretti. Anche il suo *Saul*, usato da Vaccai nel 1829, dipende più dal *Saül* di Soumet (1822) che non da quello di Alfieri. Discorso differente spetta alla *Francesca* sia perché la fonte più antica conosciuta veniva dall'Italia, Dante, sia perché il teatro europeo ancora non si era rivolto all'argomento e gli unici esempi che circolavano erano italiani. Romani scelse la tragedia di Pellico come struttura base per il suo libretto, di fatto utilizzerà gli stessi

⁴⁷ M. RINALDI, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis, 1965, pp. 162-165.

⁴⁸ Gazzetta Ufficiale, Torino, 1848, n. 81.

protagonisti: Paolo, Francesca, Lanciotto e Guido, ma non dimenticherà Bellini. Così facendo riuscirà a scrivere un dramma veloce e pungente senza rinunciare ad ampie scene macchinose come, per esempio, nel Finale I. La tragedia di Pellico si basa sulla colpa che sente Francesca, quella di Bellini sulle intricate trame alle quali soccombono i due protagonisti. Romani farà sì che l'amore tra Paolo e Francesca sia un dato di fatto, non una colpa o il risultato di un intrigo. Francesca vive nel rimorso e nella paura, ma non dimentica la passione verso l'amante; Paolo, invece, è tutto ferro e fuoco, e fino all'ultimo rimarrà dominato dall'amore per Francesca.⁴⁹

Dopo la consueta *Introduzione* e la presentazione di Lanciotto, Romani dirige l'attenzione su Francesca affidandogli il racconto di un sogno (I, 5). In questo *topos* romantico, Francesca confida alla sua ancella Isaura i suoi timori, preannunciando addirittura la fine della tragedia:

Francesca:	<p>Sono del ciel talvolta Avvisi i sogni...e tal fia questo...ascolta Seco d'un rio sul margine Sedeva in prato ameno. Era la notte placida, rideva il ciel sereno, e a noi spirar sembravano celeste ambrosia i fior. [...] Quando repente un turbine Selve sconvolge e arene... Si copre il ciel di tenebre, torrente il rio diviene... Lanciotto in forma orribile Siede fra Paolo e me. Gridar tre volte, e sorgere Tentiam tremanti e afflitti... Forte ei ne afferra e immobili Ci tiene al suol confitti. L'onda traripa...e, ahi miseri!...</p>
------------	---

Coro:

Giunge Lanciotto!⁵⁰

Trattandosi di Romani è del tutto giustificato vedere in questa scena l'antecedente del celebre sogno di Pollione nella *Norma*. Questo passo della *Francesca* è del tutto originale, non si trova in nessuna delle tre tragedie precedenti. Un altro elemento nuovo e ampiamente sviluppato è quello del convento. Ogni qualvolta Francesca è interrogata da

⁴⁹ Cfr.: S. VERDINO, *Come lavorava Felice Romani*, in: A. Sommariva (a cura di), *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 154-161.

⁵⁰ F. ROMANI, *Francesca da Rimini*, Vicenza, Parise, 1823, pp. 9-10.

Lanciotto sulla sua inspiegabile tristezza, la donna risponde - mentendo - che avrebbe trovato la felicità solo in un convento. Fabbri, Pellico e Bellini riportano quest'accento, in Romani invece diviene il cuore del finale secondo: Francesca, alla fine novizia in un convento, concede dare l'ultimo addio a Paolo. I due si vedono di notte, nel "Chiostro esterno di un monastero"⁵¹ e lì verranno, forse un po' troppo casualmente, scoperti da Lanciotto che li ucciderà. La scena madre della lettura del libro con il racconto di Lancillotto e Ginevra viene, con grande maestria, anticipata divenendo il finale primo, costruito come un enorme duetto tra i due amanti, disturbati alla fine da Lanciotto, Guido ed il coro. Romani, con un tocco molto sperimentale, rinuncia così alla linearità di Fabbri, Pellico e Bellini, autori che seguono la tradizione e che ambientano l'omicidio della coppia nella stanza di Francesca. Lo spostamento del punto culminante della vicenda (la scena del libro) nel finale centrale potenzia lo stratagemma dell'"effetto ritardato".⁵²

Paolo: Francesca! (*appressandosi*)

Francesca: (*volgendosi*) Ah!...tu signor?

Paolo: (io gelo)

Francesca: (io ardo) (*un momento di silenzio*)

Paolo: Turbata sei, Francesca!

Francesca: Io...si...piangea
Di Lancillotto e di Ginevra i mali.
Trista istoria io leggeva (*mostrando il libro che ha in mano*)
(*Paolo prende il libro, e siede presso lei*)

Paolo: (*svolgendo il libro*) Tenero core!
Pur concedette amore
Qualche dolcezza agli infelici amanti...
Compensa un sol contento eterni pianti.
Ascolta... (*legge*) "Assiso di Ginevra al fianco
È il Cavalier, pende dal suo bel viso;
il desiato riso
vagheggiando, sospira; e il dolce assenso
legge in quegli occhi della sua ventura"
fortunato guerrier!

Francesca: (*turbata*) (Crudel lettura!)
Taci...basta...non più

Paolo: (*teneramente*) seguir mi lascia
Ch'io mi illuda concedi, a te d'accanto
Lancillotto son io,

⁵¹ *Ivi*, pag. 56.

⁵² S. VERDINO, *Come lavorava Felice Romani...* pag. 159.

tu sei Ginevra

Francesca: (*sempre più turbata*) (Più non reggo: oh Dio!) [...]

Paolo: (*alzandosi con tutto il trasporto*) e a te mi unisca
Morte almeno, o Francesca

Francesca: (*egualmente*) a te dappresso
Spirar potessi, o Paolo!

Paolo: (*inginocchiandosi*) Oh amata donna!
Le ginocchia io ti stringo

Francesca: i miei sospiri
Io confondo con i tuoi.⁵³

Il secondo atto è la logica conseguenza dei problemi esplosi nel finale primo e Romani riesce ad articolarlo con collaudate strutture drammatiche. Si evidenzia un nuovo conflitto quello tra Lanciotto e Guido, l'ambientazione si fa nettamente più scura, si scende in un "atrio sotterraneo che conduce a diverse prigioni" e il perfido Lanciotto invita gli amanti a scegliere tra il "ferro" ed il nappo"⁵⁴ espressione che rivela l'attento studio del teatro alfieriano ove, nel *Filippo* compare la stessa battuta.

In ogni libretto Romani cercò la varietà dell'azione nell'intento di riallacciare la letteratura alla vita. Tuttavia si può cogliere nei suoi libretti, e nell'esclusiva relazione tra il librettista e il più classico e classicista dei compositori, Bellini, un errore di fondo che ben evidenziò Rinaldi:

Egli crede di poter reagire ai vari pericoli con una rivoluzione sostanziosa che prenda l'avvio dal classicismo [...] decisi a combattere la poetica metastasiana, si cade in una letteratura che non è né classica né romantica.⁵⁵

Di fatto i libretti di Romani parlano di romanticismo ma con le forme del classicismo, questo perché Romani sa perfettamente cos'è il classicismo - lui nato sei anni dopo la scomparsa di Metastasio e cresciuto nell'ambiente milanese così caro al culto del poeta cesareo - mentre solo intuisce cosa potesse essere il romanticismo. Questa dicotomia porterà il librettista a rimanere in bilico tra l'una e l'altra fazione, generando una sorta di tormento che, alla fine, sarà il motivo del suo successo tra i compositori:

In Italia si desidera non già un restauratore della letteratura, ma un uomo autorevole il quale definisca lucidamente che diamine sono

⁵³ F. ROMANI, *Francesca da Rimini*...pp. 21-22.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 28 e ss.

⁵⁵ M. RINALDI, *Felice Romani*...pag. 385.

questi classici e questi romantici, e che diamine pretendono essi...vogliono forse i classici impedire che dai moderni si tentino nuove vie di comporre? Avrebbero torto: perché nessuno può mettere il limite all'umano intelletto, e tutti i generi sono buoni, purché siano conservate le leggi immutabili del bello e l'indole della nazione e della lingue cui scrive...vogliono far sì i romantici che otto secoli di letteratura italiana fossero come non avvenuti, e ardere tutti i libri dei loro padri? Ed essi ancora avrebbero torto; perché otto secoli in fatto di letteratura han troppo salde radici.⁵⁶

In definitiva i classici non vogliono impedire un progresso ed i romantici non aspirano a distruggere il passato. Le parole di Romani indicano che egli stesso si manteneva aggiornato sulle questioni del suo tempo, si può a buon diritto affermare che egli partecipasse alla storia del suo tempo, le critiche rivolte a Manzoni ed il distacco da Verdi ne sono la prova, ed a chi lo tacciava di antiquato rispondeva:

Io non sono nè classico nè romantico: voglio anch'io il progresso, purchè si sappia dove si va e che cosa si va a fare.⁵⁷

Per completare il quadro sul dualismo estetico e di pensiero di Romani è utile riportare altre due sue citazioni entrambe pubblicate nella *Gazzetta Piemontese*, del quale fu direttore occupandosi di critica letteraria e musicale. Nella prima sembra aprirsi a tutti i nuovi stimoli e abbracciare con assoluta naturalezza la passione e la tragedia romantica:

Datemi il *Prometeo*, o compositori, e amerò la mitologia; datemi la *Vestale*, e amerò l'istoria; datemi l'*Otello* e amerò il romanticismo; datemi il *Coriolano* e amerò il classicismo. Io applaudirò a tutti i generi, purchè in tutti quei veda l'impronta del genio, la luce del vero.⁵⁸

Nel secondo scritto Romani critica duramente il libretto *Corrado d'Altamura* di Giacomo Sacchero, musicato da Federico Ricci ed andato in scena al Teatro alla Scala nel 1841 con notevole successo. Il libretto è un compendio di modelli romantici - "fratelli avversi, padri tiranni, strumenti di vendetta e gelosia" come dirà Berio - che quasi preannunciano *Il Trovatore* (1853) e che al Romani non piacquero per niente:

Vi ha tutto: il solito coro de' bevitori, le solite voci interne, le armonie lontane, i singhiozzi, le lacrime, le visiere alzate e abbassate, anelli e pugnali, eremiti e monasteri, morti di ferro e morti di crepacuore. E aggiungansi a ciò gli angeli dell'amore, gli angeli del canto, gli angeli della speranza e perfino gli angeli dei desideri, le spine della vita, gli stenti del sentiero, il fiore del

⁵⁶ Gazzetta Piemontese, n. 216, Torino, 1839.

⁵⁷ M. RINALDI, *Felice Romani*...pag. 387.

⁵⁸ Gazzetta Piemontese, Torino, 9 giugno 1841.

deserto, il sorriso del cuore, la pace malinconica, e simili altri concetti che da parecchi anni ripetuti in mille guise, e in mille guise rimpastati e stravolti, sembrano formare tutto il frasario, o per meglio dire, tutta l'arte poeticaa degli odierni drammaturgi.⁵⁹

7. Romani e Mercadante: il felice connubio tra intenti artistici

Come già scritto, Mercadante utilizzò, nel corso della sua produzione, 17 libretti di Romani, su un totale di 58 opere. Di questi 17 ben 11 furono i libretti che Romani scrisse appositamente per Mercadante. Il secondo librettista con il quale Mercadante collaborò in maniera così stretta fu Salvatore Cammarano: *La Vestale, Il Proscritto, Il Reggente, Il vascello di Gama, Orazi e Curiazi, Virginia, Medea, Caterina di Bromo*. Seguono le collaborazioni con Gaetano Rossi: *Maria Stuarda Regina di Scozia, Il Giuramento, Elena da Feltre, Le due illustri rivali, Il Bravo*.

Durante l'arco produttivo del compositore è possibile ravvisare un progetto estetico che faceva sì che Mercadante si rivolgesse a uno o ad un altro librettista in base alle intenzioni drammaturgiche che intendeva realizzare. I libretti di Romani, per esempio, furono assiduamente utilizzati da Mercadante tra il 1831 – 1835. In quegli anni, dopo l'ultimo soggiorno madrileno, il compositore tornò in Italia ove il panorama operistico era inondato di titoli dal forte sapore romantico: *Anna Bolena, Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, I Capuleti e i Montecchi, Norma, Beatrice di Tenda*. Mercadante decide ovviamente di sperimentare queste nuove istanze drammatiche e per questo motivo si rivolge al migliore tra i librettisti allora capace di cogliere i nuovi colori e situazioni del dramma romantico: Romani, appunto.

Dopo l'esperienza parigina con *I Briganti*, Mercadante ha bisogno, invece, di un librettista innovativo e progressista. In quegli anni, dal 1837 al 1839, Mercadante utilizzerà solo libretti di Gaetano Rossi. Questo librettista è oggi riconosciuto come uno dei più grandi riformatori del genere, colui che aprirà le porte a Cammarano, Maffei, Piave. La relazione tra Mercadante e Rossi è come quella tra Verdi e Cammarano, un lavoro congiunto e solidale, dove il librettista è al servizio del compositore. Mercadante aveva bisogno di un librettista come Rossi per raggiungere e compiere la sua riforma, qualcuno che capisse la sua necessità di libertà formale del verso, di concisione drammatica e dettaglio lirico. Grazie a questo sodalizio nacque il titolo per il quale Mercadante è ancora oggi ricordato: *Il Giuramento*.

⁵⁹ Gazzetta Piemontese, Torino, 21 aprile 1842.

Nell'ultima fase produttiva (1840-1857) Mercadante si rivolgerà invece ad un esertissimo uomo di teatro, che come librettista produsse pochi testi, ma come drammaturgo conosceva alla perfezione i giochi e le strutture del libretto d'opera: Salvatore Cammarano. Sono del parere che Mercadante diresse l'attenzione sui libretti di questo letterato per la grande musicalità dei versi che sapeva produrre, per la solenne gravità delle scene corali e per la maestria con la quale sapeva creare dialoghi spezzati, di forte matrice alfieriana. Praticamente un librettista dalle solide forme testuali sulle quali Mercadante poteva costruire le sue grandi scene dal colore classicheggiante.

Ritornando al librettista della *Francesca da Rimini*, si tracciano qui le linee guida per comprendere il connubio tra Romani e Mercadante. Tra i più grandi successi che entrambi conobbero si annovera *Francesca Donato ossia Corinto distrutta*. L'opera andò in scena a Torino, al Teatro Regio, il 10 febbraio del 1835. Romani scrisse questo libretto espressamente per Mercadante e, grazie ad una approfondita critica che il librettista stesso pubblicò nella Gazzetta Piemontese, possiamo captare la comunione d'intenti che legava i due. Romani predispose per Mercadante un libretto con quattro personaggi dalle caratteristiche ben definite: Donato, il vecchio governatore di Corinto, padre e padrone di Francesca, la giovane amante combattuta fra passione e dovere, Memmo, l'eroe, il giovane condottiero amante di Francesca, Loredano, l'antagonista, spinto dalla vendetta per l'amore non corrisposto. Scrive Romani:

Questi quattro caratteri sono espressi dal Mercadante e dipinti con evidenti colori. Robusta e grave è la musica che esprime gli affetti del padre; patetica, commovente e impressa in un dolore straziante si è quella con cui dipinge la passione della figlia: concitato è il linguaggio del Rinegato [Loredano], tempestoso come il suo cuore, e al fremito dell'ira è misto il gemito del pentimento.⁶⁰

Da questa brevissima analisi emerge la profonda affinità tra libretto e musica, tra Romani e Mercadante. Si può osservare la piena realizzazione del progetto artistico nel terzetto del primo atto tra Donato, Francesca e Loredano, "lavoro che in esso non sai se l'ingegno prevalga all'arte o l'arte prevalga all'ingegno". Romani si sofferma infine sull'ultimo duetto dell'opera che vede come il capolavoro di tutta l'opera:

Tutta la scena del Rinegato, e il duetto ove gli appare l'estinta Francesca, è mirabile per condotta, per canto, per armonia: havvi un contrasto tra la voce concitata del Rinegato, e la cupa e lenta dell'ombra, che si sente e non si esprime; havvi l'umana natura e

⁶⁰ Gazzetta Piemontese, Torino, 3 febbraio 1835, anche in: M. RINALDI, *Felice Romani...* pag. 330.

una natura immortale; havvi l'accento della vita, e il gemito del sepolcro.⁶¹

Raramente si hanno informazioni di prima mano circa il parere di un librettista sul compositore con il quale collabora, queste righe sopra citate e le seguenti, sempre riferite alla *Francesca Donato*, sgombrano ogni dubbio sull'affinità d'intenti tra Romani e Mercadante.

Pochi compositori di musica conoscono al pari di Mercadante la bell'arte che professano; e pochi al pari di lui rispettano l'arte sorella che ad essa d'ha mano. Egli è dotato di sì squisito giudizio, e di sì netto sentire, che non si lascia traviare dai prestigi del fantastico e dell'esagerato: egli esamina il poema che dee vestire di note, ne studia i caratteri, ne scruta le passioni, e le colora secondo la mente del poeta: si ispira al verso, alle situazioni, al concetto, e sacrifica al vero i brillanti pensieri che altri profunderebbe senza opportunità, senza scelta.⁶²

Pochi anni dopo, però, una collaborazione per un'opera nuova al Théâtre-Italien di Parigi, diventa motivo di rottura tra i due. Mercadante, invitato da Rossini, era giunto nel 1836, con fama ed onori, a Parigi, già come Donizetti e Bellini, per comporre un'opera al Théâtre-Italien. Solo possiamo immaginare l'euforia mista a inquietudine che il compositore stava provando. Cosciente del gravoso impegno Mercadante si apprestò a coinvolgere Romani nel progetto, chiedendogli un libretto come solo lui poteva confezionare: "qui piacciono sommamente le cose delicate, cioè romanze, canzoncine, bei canti ecc.; la musica troppo parlante si perde e non l'intendono".⁶³ Purtroppo Romani nemmeno si degnò di rispondere alle numerose lettere che Mercadante gli inviava nella disperata richiesta del testo:

È quasi un mese che mi trovo in questa città, senza ricevere una tua lettera che mi dica qualche cosa del libretto. Io sono desolato...Liberami dalle mani di questi carnefici che qui vogliono fare da poeti.

Io non so più cosa scriverti, mi sono ridotto senza un soldo...la mia povera moglie non fa che piangere...mi rovino.

Mandami poesia per le sette piaghe d'Egitto, per Gesù, Giuseppe e Maria.⁶⁴

alla fine Mercadante si rifugiò nel primo libretto utile, *I Briganti*, di Jacopo Crescini e l'esperienza parigina si rivelò un fallimento. L'amicizia e la stima erano tuttavia più forti di

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Gazzetta Piemontese, 9 marzo 1839, anche in: M. RINALDI, *Felice Romani...* pag. 382.

⁶³ M. RINALDI, *Felice Romani...* pag. 332.

⁶⁴ *Ibid.*

questo incidente e nel 1838 Romani e Mercadante ritrovarono i legami d'un tempo durante il progetto per *Il Bravo*. Nel mezzo della composizione il librettista Antonio Bindocci abbandonò il compositore che, in stato d'emergenza, ricorse subito all'aiuto di Gaetano Rossi. Intanto Romani, venuto a sapere dei problemi, scrisse una lettera a Mercadante rendendosi disponibile per aiutarlo e completare le parti necessarie. Rincuorato del generoso gesto Mercadante rispose al librettista il 3 dicembre 1838:

Giacchè, generoso e con tanta nobiltà d'animo, mi offristi per intero il tuo soccorso e ch'io non ne posso disgraziatamente profittare, non mel negare in parte. Vieni immancabilmente questo Natale: permettimi di sottometterti quanto si sarà stabilito e fatto intorno al dramma e sii prodigo di un tuo consiglio: Rossi ti venera, io t'adoro, dunque tu assistici, un'occhiata tua anche di volo, vale più che due mesi di nostre riflessioni. Non mi negare questo favore, te ne prego.⁶⁵

Tra Romani e Mercadante perdurerà, fino all'ultimo, stima reciproca e alta considerazione. Quando Mercadante, per esempio, metterà in musica *Medea* nel 1851, un antico libretto di Romani datato 1813, gli chiederà il permesso affinché Cammarano potesse apportare le opportune modifiche. Così Romani sempre riserverà parole di sincera ammirazione per il compositore. Erano anni nei quali un compositore dava molta più importanza alla scelta del suo partner letterario che a quella di un libretto precostituito, ormai la scelta del soggetto e la stesura del libretto erano esse stesse fasi creative dell'opera. Non è poi un caso che Romani fosse, alla fine, il librettista preferito di Mercadante e Bellini, entrambi compagni di banco al conservatorio di Napoli. Se per Bellini, Romani, fu l'unico compagno di viaggio nella sua traiettoria artistica, Mercadante lo considerò invece un nume tutelare, dal quale apprendere ed intraprendere nuove vie che la sua riforma realizzerà.

⁶⁵ M. RINALDI, *Felice Romani...* pag. 395.



Silvio Pellico

Saluzzo, 25 giugno 1789 – Torino, 31 gennaio 1854

La sua tragedia *Francesca da Rimini*, rappresentata per la prima volta a Milano nel 1815, sarà la base letteraria che utilizzerà Felice Romani per l'omonimo libretto, scritto nel 1823

CAPITOLO V

Francesca da Rimini: analisi della partitura.

Lo stile di Mercadante tra rossinismo e riforma

En este capítulo se analizará la partitura de la Francesca da Rimini desde el punto de vista musical. Se incluye en este discurso el análisis formal, estilístico e histórico comparando con la producción anterior y posterior de Mercadante y, sobre todo, con los patrones heredados de Rossini.

El estudio aquí desarrollado permitirá encontrar en esta ópera de 1830 los rasgos provenientes del molde rossiniano y aquellos ya marcadamente más avanzados. Con muchos ejemplos musicales, extraídos de la edición crítica, se demostrará como la Francesca es la primera ópera romántica de Mercadante, una tragedia lírica similar a Anna Bolena o I Capuleti e i Montecchi. Supone así una obra clave entre las precedentes óperas de corte rossiniano y las posteriores de la reforma.

1. Modelli ed innovazioni nell'opera italiana del primo Ottocento

Tra il 1820 ed il 1830 il codice operistico stabilito da Rossini nei suoi anni di furore, precedenti il silenzio, forgiò i principi formali degli operisti italiani. Se da una parte i compositori rimasero un po' prigionieri di questi schemi dall'altra ebbero la possibilità di operare su moduli che il pubblico riconosceva e che permettevano loro di produrre lavori ad una velocità sbalorditiva, aspetto questo fortemente criticato da parte dei colleghi del nord Europa. Prima di arrivare alla fase riformata della sua produzione, Mercadante passò, come tutti, un periodo di assimilazione del linguaggio rossiniano (*L'Apoteosi di Ercole, Maria Stuarda, Elisa e Claudio*) che sbocciò in un periodo propriamente romantico del compositore (*I normanni a Parigi, Emma d'Antiochia, I Briganti*) nel quale *Francesca da Rimini* s'inserisce come titolo fondamentale e collegamento indiscutibile con *Il Giuramento*, primo titolo della riforma.

Non è per nulla casuale che Mercadante sperimentasse nuove vie del suo linguaggio fuori dall'Italia, da quella macchina produttiva infernale che ingabbiava i compositori in contratti come gioghi, da rispettare in tempi strettissimi. Madrid fu la città dove il compositore, più libero sotto il punto di vista produttivo ma fortemente condizionato da altri fattori esterni – come ampiamente documentato nel capitolo II – compose *Francesca da Rimini*. È d'obbligo notare, a questo punto, come Mercadante

partecipasse idealmente alla rinnovazione del melodramma italiano, in una comunione d'intenti con i suoi colleghi impegnati nello stesso obiettivo, seppur a distanza. *Francesca da Rimini* fu composta nella seconda metà del 1830 a Madrid, nell'equivalente stagione 1830-1831 del Teatro Carcano, a Milano, il 26 dicembre si diedero due prime assolute: *Anna Bolena* cui seguì *La Sonnambula*. In un aperto duello tra Donizetti e Bellini, entrambi vincitori, per una volta si spostò l'attenzione dal Teatro alla Scala ad un teatro di seconda categoria. In questo periodo, da Madrid, Mercadante scrive a Florimo il 30 novembre 1830:

Pagherei per essere spettatore alla gara teatrale, che vi dev'essere questo prossimo Carnovale a Milano, fra i Maestri Bellini, Pacini e Donizetti, e Rubini, la Pasta, la Pisaroni e cet., però ho incaricato un amico di informarmi minutamente di tutto, poiché tali notizie mi divertono.¹

Sempre attento ai movimenti dei suoi colleghi, Mercadante si era già interessato alla questione in una precedente lettera del 24 luglio 1830, sempre a Florimo, ove con la sua solita pungente ironia scrive:

Si dice che Dozinetti scriva (non componga) la prima opera al Carcano, non vorrei che si verificasse lo stesso caso della *Regina di Calcunda* in Genova, che Iddio sia con lui. – Ricci scrive la prima a Torino, e la 2da a Venezia (la quarta ad Aversa, e la quinta a S. Gennaro de' Poveri), Pavesi la prima in d.to teatro. – Pacini a Roma, e poi l'altra ai Sepolcri de' Scipioni – (Ridi).²

In Italia la stagione di Carnevale, la più importante, iniziava il 26 dicembre e finiva con la vigilia della settimana di Carnevale, solitamente il Sabato grasso. Dopo la Pasqua si potevano organizzare altre brevi stagioni, di *Primavera*, *Estate*, *Autunno*, qualche volta legate a particolari momenti della vita cittadina come esposizioni o fiere locali, tuttavia ogni teatro, anche con pochi mezzi, non rinunciava mai a quella di Carnevale nella quale si presentavano, minimo, due nuove titoli. Nel Teatro Príncipe di Madrid la stagione unica iniziava invece il giorno di Pasqua e finiva con l'inizio della Quaresima dell'anno successivo. Solitamente sul *Diario de Avisos de Madrid* si pubblicavano verso Marzo le liste con le compagnie della nuova stagione d'opera, commedia e ballo e, quotidianamente, si annunciava lo spettacolo in scena il giorno stesso.

Il fatto che le opere delle stagioni precedenti non entrassero facilmente in repertorio era anche conseguenza della continua domanda, da parte di impresari e pubblico, di titoli nuovi. Il risultato di questa pressione costante portava i compositori italiani a specializzarsi sul genere operistico tralasciando del tutto, o quasi, gli altri generi

¹ S. PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia. Epistolario*, Fasano, Schena Editore, 1985, pag. 96.

² *Ivi*, pag. 88.

musicali, e fin quando un compositore non incontrava il favore esteso di pubblico e impresari era suo interesse produrre il più velocemente possibile nuovi titoli con i quali cimentarsi. Va da sé che la figura di maggior successo, Rossini, fosse preso come modello di forma e tradizione con il quale cimentarsi.

Il pubblico dell'epoca ricopriva poi un ruolo fondamentale. Se a Parigi c'erano i *salons* ove l'aristocrazia, l'alta borghesia e la cultura si incontrava, in Italia c'erano i palchi dei teatri. Stendhal fu il cronista più attento e colorito nel dipingere un ambiente retto da codici e convenzioni difficili da capire se estranei all'ambiente:

Una donna, in Italia, è sempre nel suo palco con cinque o sei altre persone; è il suo salotto in cui riceve e dove i suoi amici si presentano appena la vedono arrivare con il suo amante. Il teatro della Scala [...] ha 220 palchi dove si sta in tre sul davanti; ma, tranne i giorni di prima rappresentazione, non vi si vedono mai più di due persone, il cavaliere servente e la dama che egli accompagna; il resto del palco o salottino può contenere dalle nove alle dieci persone, che si rinnovano incessantemente durante la serata. Alle prime tutti tacciono; alle recite successive, solo quando si arriva ai brani belli.³

Questa testimonianza è di grande rilievo poiché porta alla logica comprensione del *modus operandi* degli operisti delle prime decadi dell'Ottocento, indi di Mercadante stesso. Poiché il pubblico era attratto solo da alcuni brani all'interno dell'opera era vantaggio del compositore dar a conoscere esattamente quali numeri fossero degni della massima attenzione. Richiami e cadenze avvertivano gli ascoltatori dell'avvicinarsi di una cabaletta, dell'entrata della prima donna o dell'inizio di un grandioso *ensemble*. Una cadenza o una coda alla fine di un cantabile o di un primo tempo, oltre che assicurare un tocco espressivo, avvertivano il pubblico della fine della sezione lenta dando tempo per applaudire la bellezza della linea melodica creata dal compositore e magistralmente cantata dall'artista di turno.

Come la maggior parte dei contratti prescriveva, il compositore doveva supervisionare l'*iter* creativo dell'opera fino alla terza rappresentazione, che doveva dirigere dal cembalo. In seguito l'autografo passava di proprietà dell'impresario o della casa editrice annessa al teatro. Se l'opera era ripresa, di solito venivano effettuate modifiche, sostituzioni, tagli o aggiunte per accomodare il titolo alla nuova compagnia di cantanti. Se il compositore era disponibile si occupava egli stesso di queste modifiche. In queste situazioni era del tutto normale che l'autore riutilizzasse numeri di sue opere di successo, pratica che faceva risparmiare tempo ed energia e soprattutto faceva sì che non

³ STENDHAL, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1992, pag. 264.

si sprecasse nessun materiale musicale, per altro già testato e con una buona probabilità di essere ben accolto dal pubblico di un'altra piazza teatrale. Rossini divenne maestro anche in questa pratica, qualche volta impiegata con grande astuzia e discutibile buona fede.

È in questo contesto che Mercadante compose buona parte della sua produzione operistica, anche fuori dall'Italia. A Madrid per esempio, nel 1826, prima della composizione ex-novo de *I due Figaro*, il compositore propose al pubblico del Teatro Príncipe una nuova versione di *Adele ed Emérico ossia il posto abbandonato* già andata in scena alla Scala nel 1822. In questa nuova versione scrisse una sinfonia più elaborata e sostituì alcune arie con *ensemble* dando maggior protagonismo alla prima donna Letizia Cortesi.

2. *Francesca da Rimini*: struttura

Prima di analizzare le principali strutture formali costituenti la *Francesca da Rimini*, paragonandole con opere precedenti e successive dello stesso Mercadante ed inquadrando ogni movimento nel contesto estetico e formale corrispondente, si rende utile esplicitare qui la struttura della *Francesca* così come la concepì Mercadante (la struttura dettagliata è presente a fine capitolo):

<u>Personaggi e ruoli:</u>	
Paolo:	mezzosoprano
Francesca:	soprano
Isaura:	soprano
Lanciotto:	tenore
Guido:	basso
Un Guelfo:	tenore
Coro:	soprani, tenori, bassi
<u>Organico</u>	
Arch. 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, arpa obbligata, corno inglese obbligato.	
<u>ATTO PRIMO</u>	
[1] Introduzione e cavatina Lanciotto	"Lo squillar delle trombe guerriere"
Recitativo [acc.] dopo l'Introduzione. Lanciotto e Guido	
[2] Coro e Cavatina Francesca	"Presso al meriggio è il sole"
Recitativo [acc.] dopo la Cavatina di Francesca. Francesca e Isaura	
[3] Terzetto. Francesca, Lanciotto e Guido	"Donna a farti lieta"

[4] Cavatina Paolo. Atto Primo	“Quanto ti deggio o pace”
[Rec. Acc.] Dopo la cavatina di Paolo. Paolo, Lanciotto, Guido, Francesca	
[5] Coro	“Ai prodi onore”
[6] Duetto Paolo, Lanciotto	“Vedi se vi ha più barbaro”
[7] Finale Primo	“Ei ritornò lo vidi”
<u>ATTO II°</u>	
[8] Coro, scena ed aria Lanciotto	“Rapido come il vento sparito”
Recitativo [acc.] dopo l'aria Lanciotto	
[9] Coro, scena ed aria Francesca	“Fra queste volte oscure”
[Rec. Acc.] dopo l'aria di Francesca. Isaura, un guelfo e Lanciotto	
[Scena] Francesca, Paolo, Lanciotto.	“Ambi in mia man vi tengo”
[10. Terzetto indi] Quartetto	“Deh, non volermi o barbaro”
Rec. [acc.] dopo il quartetto. Lanciotto, un guelfo, Isaura.	
[11] Scena ed Aria Paolo	“Tace ogni cosa”
Recitativo [acc.] dopo l'aria Paolo. Paolo e Francesca	
[12] Duetto Francesca e Paolo e Finale secondo	“La mia destra”

3. L'inizio dell'opera: l'*Introduzione*

La consuetudine di iniziare qualsiasi opera con una *Sinfonia*, *Preludio* o *Ouverture* venne abolita da Rossini con *Mosè in Egitto* (1818), da qui in poi numerosi furono i compositori che seguirono l'esempio iniziando *in media-res* l'opera, così come avviene nella *Francesca* di Mercadante che inizia con una *Introduzione*. Per “Introduzione” potrebbe indicarsi tutto quell'insieme di micro-strutture che vanno dal coro iniziale al primo recitativo precedente la cavatina che dà l'avvio alla successione di forme chiuse nel corso dell'opera. Secondo Marita McClymonds uno dei primissimi esempi d'introduzione si troverebbe nel *Pirro* composto da Paisiello nel 1787,⁴ tralasciando la discussione sulla genesi dell'introduzione rimane ben evidente che il suo apparire in opere serie provenga dai concertati delle opere buffe, tuttavia il modello per le introduzioni utilizzate da Mercadante si può trovare in quelle di Rossini.

⁴ M. P. McClymonds, *The venetian role in the transformation of Italian Opera Seria during the 1790's*, in: *I vicini di Mozart: il teatro musicale tra Sette ed Ottocento*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 229-230.

Secondo Gossett,⁵ l'*Introduzione*, così come stabilita da Rossini e forgiata a modello per gli altri compositori, consiste in tre movimenti:

a)	apertura corale con uno o vari personaggi secondari
b)	movimento lento per l'introduzione di uno dei personaggi principali
c)	cabaletta con l'intervento di tutti gli astanti presenti in scena

in questo schema generico è ammissibile qualsiasi interpolazione, di fatto è frequente trovare nel mezzo recitativi, scene, ballabili, arie, tuttavia la *prima donna* non veniva mai presentata nell'introduzione ove il perno fondamentale rimaneva il coro, adatto ad introdurre il clima della scena in questione, o usato per commentare il clima generale da trasmettere al pubblico. Mercadante di fatto nel suo primo e plateale successo, *Elisa e Claudio*, scritto due anni prima della *Semiramide*, segue questo schema:

a) Allegro	Re	Coro
b) Allegro moderato	Do	Tricotazio, Arnoldo
c) Stretta	Sol	Silvia, Celso, Tricotazio, Arnoldo, Coro

Nel 1823 il compositore di Pesaro giunge, con la *Semiramide*, all'apoteosi dell'Introduzione costruendone una così articolata che diverrà modello drammaturgico per parecchi compositori:

a)	Scena a solo:	Oroe: " <i>Si, gran nume t'intesi</i> "
b)	Coro:	" <i>Belo si celebri</i> "
c)	Terzetto:	Idreno, Assur, Oroe: " <i>Là dal Gange</i> "
d)	Coro:	" <i>Di plausi clamor giulivo</i> "
e)	Quartetto:	Oroe, Idreno, Assur, Semiramide: " <i>Di tanti regi e popoli</i> "
f)	Cabaletta collettiva:	Assur, Semiramide, Idreno, Oroe, Coro: " <i>Regina all'ara</i> "

L'Introduzione della *Francesca da Rimini* denominata nell'autografo "Introduzione e Cavatina Lanciotto" risente di questa innovazione presentando, in più, due aspetti interessanti: la sua ciclicità nel proporre un tema ricorrente e la varietà melodica affidata a Lanciotto. Dal punto di vista strutturale è alquanto complessa e lo schema seguente ne rileva i punti fondamentali:

⁵ P. GOSSETT, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *Acta Musicologica* 42 (1970), pp. 48-58.

Allegro	<u>Preludio</u> Tema A	bb 1-36	
	Tema B	37-78	
	Tema A con Coro	38-132	
Andante tempo di marcia	Tema C con Coro	133-227	
Allegro Maestoso	<u>Scena</u> <u>Lanciotto</u> <u>Recitativo</u>	228-238	
Allegro Moderato	<u>Ariosò</u>	239-273	
Andante	<u>Cavatina</u>	274-308	
Allegro	<u>Tempo di mezzo</u> tema A con Coro	309-341	
Andante mosso	<u>Cabaletta</u> Lanciotto	342-365	

Allegro	Coda con Coro	366-383	
Andante mosso	Ripetizione cabaletta	384-408	
Allegro	<i>Stretta</i> con Coro	409-443	

Nella ricerca di un attento equilibrio simmetrico nel corso della *Francesca da Rimini*, Mercadante propone all'inizio dell'atto II un altro numero introduttivo intitolato nell'autografo "Coro, scena ed aria Lanciotto". Anche in questo caso il coro, di nuovo assieme a Lanciotto, è il protagonista, le dimensioni sono pressoché identiche visto che entrambe le introduzioni arrivano a 400 battute, la struttura del numero dell'atto II è del pari complessa come quella del suo corrispettivo ma le soluzioni armoniche e melodiche più ricercate. La tremenda scoperta dei due amanti nel finale dell'atto I ha turbato l'intera reggia, ora Lanciotto si dibatte tra la sete della vendetta e l'immagine angelica della moglie. L'antagonista è confuso e sperimenta grandi sbalzi d'umore rispecchiati nella cabaletta dall'alternanza tra una melodia in do minore ed una in do maggiore, due facce della stessa medaglia. L'introduzione dell'atto II è così strutturata:

Andante mosso, quasi Allegretto	<i>Preludio</i> Tema A	bb1-30	
	Tema B con Coro	31-57	

Andante sostenuto	<u>Preghiera</u>	58-67	
Tempo primo	Tema B con Coro	68-117	
[Allegro]	<u>Scena</u> <u>Lanciotto:</u> <u>Recitativo</u>	118-151	
Andante moderato	<u>Aria</u> <u>bipartita</u>	152-235	Lanciotto
Andante		236-265	
Allegro	<u>Tempo di mezzo</u>	266-297	
Andante mosso	<u>Cabaletta</u> <u>bipartita</u>	298-312	
		313-345	
	Ripetizio ne cabaletta	346-374	
Un poco più animato	<u>Stretta</u>	375-409	

Per meglio comprendere l'importanza della struttura "Introduzione" codificata da Rossini e variata da Mercadante è utile fare riferimento ad un testo del 1841: gli *Ammaestramenti alla composizione* di Carlo Ritorni. Scrive Ritorni a proposito dei due tipi d'introduzione correnti nelle opere italiane anteriori agli anni Quaranta dell'Ottocento:

Di due sorti è l'introduzione. L'una consiste ne' cori, senza cui non s'incomincian opere moderne; a' quali s'intreccia il canto d'uno o più interlocutori subalterni e se ne forma un completo pezzo, sebben secondario ne' suoi esecutori, che fa come prologo al dramma. L'altra, ed è l'introduzione squisita, ammettendo ancora

qualche primario personaggio, è un composto quadro musicale che nella graduazione delle parti tien il carattere della grande scena.⁶

Mercadante oltrepasserà queste due proposte nel 1837. Partendo da Rossini e passando per la *Francesca da Rimini*, il compositore d'Altamura arriverà a costruire una tra le più complesse e grandiose introduzioni dell'opera italiana dell'Ottocento, quella del *Giuramento*. Nel *Giuramento* Mercadante usa due principi contrastanti per creare continuità al numero: l'uso ciclico degli interventi corali (già presente nell'introduzione della *Francesca*) e le cadenze sospese per dar spazio alle nuove sezioni, riuscendo nell'intento di creare una ampia e sontuosa scena d'apertura:⁷

Preludio e Coro d'Introduzione	"Odi: in ogni intorno echeggiano"	Coro
<i>Scena</i>	"La Dea di tutti i cor!"	Viscardo
Cavatina nell'Introduzione	"Bella, adorata incognita"	
Coro e cavatina nell'Introduzione	"Elaisa!...Elaisa!..."	Coro
<i>Recitativo</i>	"E neppur qui Elaisa"	
<i>Cavatina</i>	"Fier sospetto, ohime! Si desta"	Manfredo
<i>Conclusione</i>	"Vien, Regina della festa"	Coro
Quartetto nell'Introduzione		
<i>Recitativo</i>	"Oh mio german! (Che palpito)"	Elaisa
<i>Quartetto</i>	"Vicino a chi s'adora"	E, V, M, Coro
<i>Scena</i>	"Voi ci spariste"	
<i>Romanza</i>	"Un raggio di speranza"	Elaisa
Romanza con Cori		
<i>Stanza I</i>	"Di superbo vincitor"	Elaisa
<i>Coro</i>	"Che bell'anima Elaisa"	Coro
<i>Stanza II</i>	"Sakra effige protettrice"	Elaisa
<i>Coro</i>	"Ed un angelo, Elaisa"	Coro
Stretta dell'Introduzione		
<i>Cabaletta</i>	"De mortali nume in terra"	Tutti

4. Coro, Scena ed Aria: il protagonismo di Francesca

Essendo la protagonista dell'opera, Mercadante e Romani riservano a Francesca due momenti chiave distribuiti equitativamente nei due atti, subito dopo le due introduzioni. Si tratta, nell'atto I del "[N. 2] Coro e Cavatina Francesca" – con arpa obbligata - e nell'atto II del "[N. 9] Coro, Scena ed Aria Francesca" – con corno inglese obbligato. Anche Paolo avrà due momenti solistici però meno elaborati e senza la presenza del coro. Ancora una volta bisogna partire dalle orme di Rossini per comprendere il modello che Mercadante riceve ed elabora, passaggio obbligato per tutti, Donizetti compreso, come rileva una testimonianza di Marco Bonesi (1796-1874) compagno di studi del bergamasco:

⁶ C. RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, pp. 47-48.

⁷ Cfr.: R. KOWALS, *Issues of style in Saverio Mercadante's mature operas*, Tesi di laurea, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, Brandeis University, Ann Arbor, Michigan, 1997, pag. 318.

Nutrive inoltre molte idee per riformare quelle solite *situazioni* nelle quali scadeva sempre l'*introduzione*, la *cavatina*, *duetto*, *terzetto* e *finale*, fatti sempre nel medesimo modo; ma come fare, soggiungeva contristato, con quelle benedette convenienze teatrali? Ché impresari, cantanti, e fors'anche il pubblico, senza misericordia mi caccerebbero a dir poco nell'ultima bolgia e addio per sempre!...⁸

L'aria solista, o *cavatina* quando si tratta della prima presentazione del personaggio, o *sortita* quando si tratta della sua uscita, venne concepita da Rossini dapprima in aria bipartita, retaggio dell'opera barocca, e successivamente tripartita, quest'ultimo modello è quello che maggior diffusione conoscerà. I tre momenti costitutivi dell'aria sono:


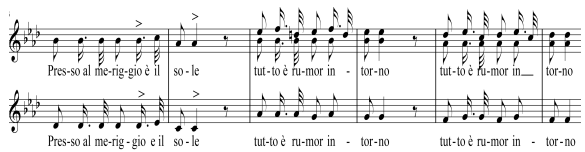


1. ***Cantabile***, o *Largo*. Momento nel quale il personaggio si presenta, esprime i suoi dubbi o espone la condizione iniziale. Il passo è statico, riflessivo ed utilizza un canto declamato.
2. ***Tempo di mezzo***. Ha la funzione di collegare la precedente sezione lenta con la successiva veloce. Solitamente è scandito dall'entrata del coro e/o da un personaggio secondario che commenta quanto appena ascoltato nel *Cantabile* o introduce una novità nello svolgimento della trama. Il passo permette un graduale innalzarsi della tensione ritmica e armonica che sfocia nell'ultima sezione.
3. ***Cabaletta***, denominata *Stretta*, quando si è in presenza di duetti o ensemble. È il momento della risoluzione finale, della decisione presa dal personaggio e della conclusione della sua scena, il passo è dinamico ed attivo. È sempre in tempo più rapido rispetto al *Cantabile*, ma ciò non vuol dire che debba essere sempre un *Allegro*, anzi sarà peculiarità del linguaggio di Mercadante creare cabalette in tempi *Andante mosso*. È la sezione ove le qualità virtuosistiche del cantante emergono, spesso viene inframmezzata da brevi interventi del coro.

Tra le cavatine splendidamente costruite da Rossini ve n'è una con interessanti variazioni: la scena si apre con un coro ed il tempo di mezzo è eliminato: dal cantabile si passa direttamente alla cabaletta. Si tratta della cavatina di Ilo, Atto I, Scena V, dalla *Zelmira* (1822) così strutturata, il suo modello risulterà fondamentale nella costruzione della prima cavatina di *Francesca*:


⁸ W. ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, pag. 17.

	<i>Introduzione orchestrale</i>	Allegro Marziale	Do
<p>CORO DI GUERRIERI</p> <p>S'intessano agli allori I mirti di Cupido, E da per tutto il grido Echeggi del piacer!</p> <p>Dopo i marziali orrori Imen fra le sue tede Oh! Quanti a te concede Istanti di goder!</p>	<p><i>Coro</i></p> <p><i>A</i></p> <p><i>B</i></p> <p><i>A</i></p> <p><i>Coda</i></p>		
<p>ILO: Terra amica, ove respira La consorte, il figlio amato</p>	<i>Recitativo</i>	Andantino	Do
<p>Qual contento in sen m'ispira Qell'aspetto lusinghier! Là fra l'armi, e mentre intorno Si aggirava a me il periglio, Riveder la sposa, il figlio Era il dolce mio pensier!</p> <p>CORO: Rivedrai la sposa, il figlio, Sarà pago il tuo voler.</p>	<i>Cantabile</i>		
	SOPPRESSIONE DEL TEMPO DI MEZZO		
<p>ILO: Cara! Deh attendimi! Nel tuo bel seno Volar saprò. Felici l'aure / Che per te spirano! Felici i zeffiri / Che a te si appressano; E avventurato / Dirmi potrò Quando al mio lato / Ti rivedrò</p> <p>CORO: Gli Dei proteggano Sì bell'ardore: Lo serbi Amore, Che lo destò.</p> <p>ILO: La bianca mano / Ti bacerò Da te lontano / Più non sarò... Oh inesprimibile / Dolce diletto! Di te il mio petto / S'inebriò!</p> <p>CORO e ILO</p>	<p><i>Cabaletta</i></p> <p><i>A</i></p> <p><i>Coda</i></p> <p><i>A'</i></p> <p><i>Coda</i></p>	Allegretto	Do

Mercadante conosceva perfettamente la *Zelmira* di Rossini considerato che, nel giugno del 1826, appena arrivato a Madrid, fu impegnato nelle prove e nella direzione dell'opera al teatro Príncipe, per la presentazione della nuova compagnia direttamente arrivata da Milano.⁹ Il modello della cavatina di Ilo, per la sua linearità ed efficacia, gli sarà sembrato particolarmente adatto anche per l'entrata della sua *Francesca* che, di fatto, presenta una struttura molto simile. Tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, tuttavia, la prima parte della cavatina, il *Cantabile*, fu quella che conobbe maggior varietà. Lungi dall'essere solo un momento di puro lirismo il cantabile divenne più dinamico incorporando recitavi, preghiere o interventi corali che rendevano l'intera scena teatralmente più funzionale. Nel libretto di Romani, Francesca si desta spaventata e angosciata per colpa di un sogno, Mercadante organizza musicalmente la scena con la seguente struttura:

	<u>Introduzione orchestrale con arpa solista</u>	Allegretto 
CORO Presso al meriggio è il sole Tutto è rumor d'intorno Ella che sorger sole All'albeggiar del giorno Le ancelle ancor non chiama Chiusa tutt'or si sta Il genitor la brama Andiam, vediam che fa...	<u>Coro</u>	
FRANCESCA Oh Dio!...Ascolta...Sparì quest'è La stanza del mio dolor. Ecco le Carte ancora del mio pianto bagnate. Io son la stessa donna infelice, e dagli affanni oppressa	<u>Recitativo</u>	
Dolce all'orecchio ancora, mi suona la sua voce, E questa mano sente L'impronta di quel labbro amato Egli è presente ancora al cor beato	<u>Cantabile</u>	Andante mosso 
Seco d'un rio sul margine, sedeva in prato ameno, era la notte placida rideva il ciel sereno E a noi spirar sembravano celestes ambrosia i fiori si unian sospiri e palpiti alma si univa ad alma	<u>Romanza con arpa solista</u>	Andante 

⁹ Cfr: E-AVM, Secretaría, 3.477.18.3 y L. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, ICCMU, 2002, pag. 65.

	<u>SOPPRESSIONE</u> <u>TEMPO DI</u> <u>MEZZO</u>	
<p>Bell'alme che vedete Il mio crudel tormento, Abbate in tal momento, Pietà d'un fido cor.</p> <p>Oh speme mia gradita, Deh tu non m'abbandona, Quest'anima smarrita, Deh vieni a consolar.</p> <p>CORO: Oh speme mia gradita, Deh tu non l'abbandona, Quell'anima smarrita, Deh vieni a consolar.</p>	<u>Cabaletta</u>	<p>Allegro moderato, poco mosso</p> 

Lo schema della cavatina di Ilo e quello della cavatina di Francesca ben evidenziano i tratti comuni e le variazioni formali apportate da Mercadante. Dal punto di vista melodico Mercadante non si abbandona alla facilità di Rossini, preferisce invece sondare le corde espressive del personaggio, concentrandosi sugli aspetti drammatici. L'autografo è pieno di indicazioni espressive tutte volte a comunicare un carattere ed un colore vocale nella parte di Francesca, si può leggere infatti: "in sogno", "lento", "delirando", "rasserenandosi", "con anima", "espressivo".

L'elemento che più chiama l'attenzione, dal punto di vista melodico e formale, è l'inserzione di una romanza tra il cantabile e la cabaletta, nella cupa e triste tonalità di sol minore, con arpa solista e pochi interventi di archi e fiati. È un "oggetto musicale" come se ne troveranno tanti nella storia dell'opera, fin ad arrivare alla piccola serenata nel *Rosenkavalier* "Di rigor armato il seno". Nella sua romanza Francesca racconta alle ancelle il sogno appena fatto, il timbro dell'arpa è ideale nel trasportare lo spettatore nel mondo onirico della protagonista abitato da sereni zeffiri e fiori d'ambrosia, immagini in forte contrasto con la tonalità minore associata. In questa romanza emerge, oltretutto, il debito dei successivi librettisti romantici al genio di Romani, non possono passare inosservate le strofe di questa romanza, ed il collegamento con Cammarano, autore nel 1852 del libretto del *Trovatore*, è immediato. Se Francesca rievoca un sogno e l'amore per Paolo, Leonora racconta del suo primo incontro con il Trovatore, in entrambe le situazioni, l'ambientazione è notturna e la natura amplifica lo stato d'animo dei due personaggi:

<p>Seco d'un rio sul margine, Sedeva in prato ameno, Era la notte placida Rideva il ciel sereno</p> <p>E a noi spirar sembravano Celeste ambrosia i fior</p>	<p>Tacea la notte placida E bella in ciel sereno; La luna il viso argenteo Mostrava lieto e pieno</p> <p>Quando suonar per l'aere Infino allor sì muto</p>
--	--

<p>Si unian sospiri e palpiti Alma si univa ad alma</p> <p>Per non turbare il giubilo Era natura in calma L'acque le fronde i zefiri Parean parlar d'amor</p>	<p>Dolci s'udiro e flebili Gli accordi di un liuto [...]</p> <p>Gioia provai che agli angeli Solo è provar concesso Al core al guardo estatico La terra un ciel sembrò</p>
---	--

Nella costruzione di un'opera dalle calcolate simmetrie, anche Francesca, come già successo per Lanciotto, ha una gran scena con coro nell'atto II esattamente in posizione parallela con quella dell'atto I. Se nel "Coro e Cavatina" dell'atto I era ancora vivo un lume di speranza in Francesca, nella scena corrispettiva dell'atto II la situazione è virata in un oscuro pessimismo. Mercadante sottolinea il doloroso testo della protagonista con arpa solista e corno inglese usato inizialmente come elemento timbrico, querulo e penoso, in brevi incisi di semitono, e successivamente come vera e propria voce interiore di Francesca:

<p>FRANCESCA:</p> <p>O triste mura, men triste del mio cor, senza spavento in voi figgo gli sguardi, io qui non trovo ombra e squallor, bastante a nascondermi al ciel, contaminato dal nefando amor mio, non lo saria nemmen la tomba...</p> <p>...Oh Dio!</p> <p>...qual gemito qual voce [...]</p> <p>È l'ultima lagrima, D'un misero amore Che spira che more Che speme non ha</p> <p>Lasciate che scorra, Furtiva tacente, E il core dolente, sollievo ne avrà</p>	<p>The musical score for Francesca's scene is presented in a multi-staff format. The top staff is for the English Horn (Corno Inglese), marked 'Lento solo' and 'p'. Below it is a staff for the Harp (Arpa), showing a complex, rhythmic accompaniment. The third staff is another English Horn part, also marked 'p'. The bottom part of the score shows the vocal line with lyrics in Italian: 'è l'ul-ti-ma, è l'ul-ti-ma la-gri-ma d'un mi-se-ro, d'un mi-se-ro-a'.</p>
--	--

Dal punto di vista formale anche questo numero è molto simile al corrispondente posizionato nell'atto I, l'unica differenza è la presenza, questa volta, del *tempo di mezzo* in un *Allegro vivace*, presenziato dal coro che transita in una delicata e non convenzionale cabaletta, in *Adagio*, che si anima poco a poco con tre indicazioni di *Poco più mosso*. In questo esempio Mercadante inizia a contestare e consumare la forma di queste rigide cabalette. "Bando alle cabalette" scriverà pochi anni dopo, una posizione alquanto insolita considerando che persino Verdi non rinuncerà all'esaltante conclusione di una cabaletta nelle opere della maturità. Iniziare una cabaletta in tempo più lento del solito "Allegro" vuol dire mettere a fuoco dal punto di vista drammaturgico la scena, concentrandosi sulla situazione del personaggio e non sulla sua obbligata manifestazione virtuosistica. Il testo di Francesca in questa cabaletta nel secondo atto è: "Invan resister tento / Al duol che il sen mi scuote / Regger il cuor non puote / A tanta crudeltà / Da tutti abbandonata / Ogni sperar è vano / Sento che a brano a brano / Straziando amor mi va". Mai situazione più triste e angosciata si poté dare in un testo per una cabaletta, siamo lontanissimi dalla spensierata gaiezza di Amina ed Elvino della *Sonnambula* (1831) "Ah costante nel mio seno" o dalla speranza amorosa di Elisabetta nel Roberto Devereux (1837) "L'amor suo mi fe' beata". Si dovrebbe dare un altro nome a queste "cabalette" mercadantiane che non hanno nulla in comune con la prassi dell'epoca, tant'è che nel caso specifico l'autore nell'autografo specifica a grandi caratteri sottolineati: "Declamato a piacere e in grande", e di solito una cabaletta più che declamata è precipitata. La lezione data dal compositore di Altamura sarà così impressionante che Bellini e Donizetti gli faranno subito eco, sarà Verdi che, in questo senso più conservatore, ritornerà alla tipica cabaletta, scritta proprio per spezzare ritmicamente e agogicamente il precedente cantabile.

Durante la sua evoluzione stilistica Mercadante innoverà profondamente la costruzione delle scene solistiche dei suoi personaggi interpolando romanze, preghiere, recitativi, componendo estese introduzioni orchestrali o, come già osservato, stravolgendo le cabalette. Un'altra sezione ove il compositore esprimerà sarà il *tempo di mezzo*, fatto che determina la frenetica istanza di Mercadante di riformare il melodramma su principi teatrali più che lirico-melodici, considerato che il *tempo di mezzo*, appunto, fornisce la transizione tra un *cantabile* ed un *più mosso*, e non è luogo per particolari esibizioni vocali. Solitamente Mercadante concepisce due tipologie di *tempo di mezzo*: quelli articolati in più sezioni e quelli interrotti bruscamente dall'entrata della *cabaletta*. Di questa seconda specie, così cara a Verdi, se ne trovano due esempi nel secondo atto del *Giuramento*: "Fu celeste quel contento" e "Alla pace degli estinti".

Un grande esempio di tempo di mezzo articolato è presente nel secondo atto, scena 2, dell'*Elena da Feltre*: "Entro al mio sangue immergere". Guido, protagonista della scena in

questione, a causa dell'intervento di Boemondo venuto a dimostrargli l'infedeltà di Elena, s'agita e attraversa vari stati d'animo. Mercadante segue e amplifica questi cambiamenti con vari tempi e soprattutto con differenti caratteristiche vocali. Dal dialogo (battute 129-134) passa ad una sezione lirica (135-150) torna al dialogo (151-172) e termina il tempo di mezzo in un mini duetto inframmezzato da un recitativo semplice.

Nel tempo di mezzo "Se non potrà la vittima", tratto dalla scena 1 dell'atto III de *La Vestale*, Publio perora la causa di Decio che, ribelle, deve essere condannato a morte dal console Licinio. L'azione si svolge in un Allegro diviso in tre sezioni: una prima sezione declamata (battute 142-146) accesa e veemente avviene tra Licinio e Publio, segue una sezione lirica (147-157) ove Publio solo cerca di persuadere Licinio e si termina con un'altra sezione declamata (158-168) che vede l'intervento questa volta del coro con Publio.

5. Le due Arie di Paolo

Quale degno protagonista dell'opera anche Paolo ha due momenti solistici all'interno dell'opera, equamente distribuiti: la *Cavatina* nell'atto I (N. 3) e la *Scena ed Aria* nell'atto II (N. 11). Queste due arie sono profondamente emblematiche poiché rispecchiano due mondi compositivi agli antipodi. Mentre la prima risente profondamente di un rossinismo manierato, che potrebbe far pensare a Mercadante come stanco epigono del compositore di Pesaro, la seconda è di una potente energia drammatica quale solo Bellini e Donizetti negli anni successivi saranno ripetere. È difficile interpretare questa disuguaglianza stilistica all'interno dell'opera, ed ancor di più all'interno dello stesso personaggio. Probabilmente la chiave risiede nella cantante per la quale la parte di Paolo fu pensata. Nonostante l'opera, per le ragioni già esposte nel capitolo II, non fu eseguita a Madrid, si può tuttavia ricostruire il cast per il quale Mercadante la compose. Secondo il *Diario de Avisos de Madrid*¹⁰ la nuova compagnia d'opera per la stagione 1830/1831 comprendeva come "primera contralto" Brigida Lorenzani. La Lorenzani aveva già maturato una notevole carriera in Italia, interpretando molte volte ruoli *en-travesti*, per esempio diede vita in prima assoluta ai ruoli di Felicia (*Il crociato in Egitto*, Meyerbeer, 1824), Zeidar (*Elvida*, Donizetti, 1826) e Leodato (*Gli arabi nelle Gallie*, Pacini, 1827) ma ciò che più chiama l'attenzione è il sodalizio artistico che intrecciò con Mercadante. Il compositore scrisse appositamente per lei le parti di Mirteo (*Nitocri*, 1824), Don Diego (*Caritea Regina di Spagna*, 1826) ed Elvina (*Il Montanaro*, 1827).

¹⁰ Diario de Avisos de Madrid, lunes 5 abril de 1830, n. 95, pag. 380.

Mercadante conosceva molto bene le qualità vocali e le doti espressive della Lorenzani per la quale scrisse, una volta ritrovata a Madrid, la parte di Paolo. Evidentemente nella sua prima aria volle omaggiare la cantante con una composizione vecchio stile, quasi sicuramente per sottostare ad una “convenzione teatrale” imposta dalla contralto stessa che, sicura di far presa diretta sul pubblico, chiese - quasi sicuramente - un’aria “alla Rossini”. Le opere del pesarese, come già ricordato, erano in circolazione da tempo in Spagna, sempre ben accolte e di sicuro successo, Mercadante stesso aveva constatato il furore rossiniano a Madrid nel suo primo viaggio nella capitale del 1826. Il fatto che ora una cantante, da lui ben conosciuta, gli chiedesse qualcosa di convenzionale per accattivarsi il pubblico ad inizio opera, è ipotesi più che verosimile, atteggiamento che oltretutto veniva comodo anche al Mercadante stesso: ripercorrere strutture formali e melodiche ben conosciute dal pubblico significava ingraziarsi il suo favore e contribuire ad un possibile trionfo. Altro elemento che indica come l’aria di Paolo non fosse prevista nell’originario progetto della *Francesca*, e quindi richiesta espressamente dalla cantante, è l’assenza del testo della cavatina nel libretto originario di Romani. Non si conosce l’autore dei versi creati *ex-novo* che Mercadante utilizza

Paolo: Quanto ti deggio, oh pace, il sacro suolo alfin premo per te.
 Per te mi è dato salutar i miei tetti, e beber l’aura che Francesca respira.
 Oh cara donna, più fuggirti non so, da te lontano cercai la morte invano,
 Il rio destino mi trascina morir a te vicino.

 Mi vedrai nel ciglio ancor,
 Quella fiamma scintillar,
 Che né tempo né dolor,
 Ha potuto in me scemar.
 Un sol guardo a te dirà,
 La mia speme il mio martir,
 Il tuo cor m’intenderà,
 E tremando e palpitando,
 Al mio cor risponderà,
 Con un tenero sospir.

 Questa speme che m’avanza
 Calma sola il mio dolore,
 Ma so ben che la speranza
 È un inganno dell’amor.
 Ah se posso al caro bene
 Ispirar di me pietà,
 La memoria di mie pene
 Fin soave a me sarà.

All’interno dell’opera l’aria era il centro focale sul quale ruotava gran parte dello sviluppo drammatico del personaggio. A differenza della *Scena*, l’*Aria* (o cavatina quando è la prima presentazione del personaggio), nel primo Ottocento, poteva essere costruita in




due forme distinte, non prevedeva né coro, né recitativo al suo interno e, spesso, nemmeno un tempo di mezzo. Un primo modello prevedeva una costruzione per strofe, esempi significativi sono la canzone di Desdemona nell'atto III dell'*Otello* di Rossini, "Assisa a piè d'un salice", o l'aria di Nemorino nell'atto II dell'*Elisir d'amore* donizettiano, "Una furtiva lagrima". Una costruzione di tal genere prevedeva la ripetizione di una melodia su versi differenti e poteva dar adito ad efficaci effetti drammatici quando la melodia veniva ripresa dopo, per esempio, una brusca interruzione in scena, come avviene appunto nella canzone di Desdemona sopra citata, o nella piccola ballata "Una volta c'era un Re" nella *Cenerentola*, sempre Rossini.

La seconda tipologia di aria era quella costruita sul contrasto di sezioni opposte: un cantabile, in tempo lento, seguito da una vivace cabaletta. Fu quest'ultima categoria che Rossini codificò per tutti lasciando un'indelebile impronta nel bagaglio compositivo dei suoi successori fin dal suo primo utilizzo nella scena 5 dell'atto I del *Tancredi*: "Oh patria! Dolce, e ingrata patria! – Tu che accendi questo core" con la celeberrima cabaletta "Di tanti palpiti". Questa struttura permetteva al compositore di rompere la rigida successione tra recitativi e parti cantate, prima grande conquista d'autonomia nei confronti dell'opera barocca, creando un'unità drammatica che seguiva più da vicino le situazioni narrative presentate dai libretti. Per sfuggire da uno schema si cadde, ironicamente, in un altro ben più coercitivo tant'è che la formula dell'aria bipartita (o tripartita quando conteneva il *tempo di mezzo*) fu così comune e abusata nel corso del primo Ottocento che, oggi, ci si riferisce a questo modello con l'appellativo di "solita forma".¹¹ Come similmente già esposto nel paragrafo precedente circa la *Scena*, lo schema che segue presenta, sottolineato, il nocciolo costitutivo dell'aria a sezioni e, in grassetto, le eventuali aggiunte strutturali possibili:

<u>Introduzione orchestrale</u>	Creazione dell'atmosfera idonea alla scena
Recitativo	Consolidazione della posizione narrativa del personaggio
Tempo d'attacco	Indugio nella decisione
<u>Cantabile</u>	Riflessione sulla situazione
Tempo di mezzo	Interruzione e cambio di prospettiva con l'entrata di un personaggio secondario
<u>Cabaletta</u>	Decisione dell'azione

¹¹ M. BEGHELLI, *The dramaturgy of the opera*, in: E. Senici (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pag. 97.

La *Cavatina* di Paolo dell'atto I segue pedissequamente questa struttura

	<u><i>Introduzione orchestrale</i></u>	<p style="text-align: center;">Andante</p> 
<p>PAOLO</p> <p>Quanto ti deggio, oh pace, il sacro suolo alfin premo per te. Per te mi è dato salutar i miei tetti, e beber l'aura che Francesca respira [...]</p>	Recitativo	
<p>Mi vedrai nel ciglio ancor, Quella fiamma scintillar, Che né tempo né dolor, Ha potuto in me scemar [...]</p>	<u><i>Cantabile</i></u>	<p style="text-align: center;">Andante</p> 
<p>Questa speme che m'avanza Calma sola il mio dolore, A so ben che la speranza Un inganno dell'amor [...]</p>	<u><i>Cabaletta</i></u>	<p style="text-align: center;">Allegro Moderato</p> 

Ciò che merita essere sottolineato è il virtuosismo della linea vocale, adattato alle possibilità della Lorenzani. Un virtuosismo che impegna la cantante in una grande estensione: dal si² al fa⁴, che prevede difficili salti ascendenti di settima e colorature nella migliore tradizione rossiniana:



Nonostante si tratti di un numero d'effetto Mercadante non tralascia la cura di particolari tesi a rendere espressiva una cavatina che rischierebbe di essere troppo meccanica. Nell'introduzione orchestrale, per esempio, prescrive che un passaggio dei violini primi sia

suonato sulla quarta corda, creando così un colorito timbrico molto suggestivo, sottolineato da flauto, oboe e clarinetto solisti. Nella linea vocale Mercadante non tralascia indicazioni espressive: “con forza”, “espressivo”, “declamato”, “brillante”, tese a dare carattere ai momenti di pura coloratura.

La seconda aria di Paolo, (N. 11), è concepita come una vasta scena, simile a quelle riservate a Francesca, però senza coro né strumento solista obbligato. È la dimostrazione di come, un sapiente utilizzo delle strutture basilari, possa creare situazioni drammatiche di grande complessità. Siamo vicini alla conclusione della tragedia e la scena di Paolo è il congedo dell'eroe dal suo mondo. Francesca decide di ritirarsi in un convento ma il suo amante non si dà per vinto. Paolo si apposta di notte nei pressi del convento ove Francesca entrerà di lì a poco, e la aspetta per un ultimo addio. La didascalia del libretto dipinge una scena oscura e inquietante, come tante ce ne saranno nei successivi libretti romantici: “Chiostro esterno di un monastero; in prospettiva grand'arcata oltre la quale si vede la cupola di un tempio gotico. È notte”. Lungi dal dipingere un'ambientazione musicale sommessa e opaca Mercadante sceglie di scandagliare l'animo del personaggio e seguire i suoi tumulti interiori. Inizia così la scena con tre possenti *roulades* in *forte* che ribadiscono un tragico *do* minore, cui seguono due battute in piano ove i violini presentano una delle cellule melodiche che ritorneranno nel corso della scena: un intervallo di quinta seguito da uno di seconda minore. È la disperazione di Paolo cui segue immediatamente la sua rassegnazione introdotta da un assolo diviso tra oboe e corno:

Andante mosso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Inizia il recitativo, interpolato da interventi solistici dei fiati e caratterizzato da una successione di tempi concitata: andante – allegro – primo tempo, in un naturale fluire si passa direttamente al cantabile dell'aria costruito su due temi. In questa sezione Paolo

contempla l'opzione del suicidio e spera che gli Dei consolino Francesca donandole giorni sereni. La melodia è lineare, copre un'ottava ed è ritmicamente uniforme:

Tema A



La seconda idea melodica compare con un moto di gioia di Paolo che si dice contento se la sua Francesca verrà consolata dopo la definitiva separazione. In questo caso Mercadante costruisce una linea abbellita da quartine di semicrome, amplia la tessitura che ora copre una undicesima e si concentra sulla parola “contento” che fa ripetere più volte a Paolo:

Tema B



alla fine del *Cantabile* inizia il *Tempo di mezzo* in un Allegro in 4/4 “Dopo qualche colpo di campana” come prescrive Mercadante nell'autografo, Paolo è infatti presso il convento dove è Francesca ed il “feral suono” lo scuote riportandolo alla realtà. Questo Allegro è molto concitato, diversi accordi di settima diminuita, sottolineati da rapide ondate dei violini, scuotono l'atmosfera fino alla settima di dominante che introduce la cabaletta. Come spesso avviene nelle opere di Mercadante la cabaletta non è in tempo rapido, anzi si distingue per essere un momento di ulteriore riflessione che solo nella ultime battute della stretta finale trova la sua naturale risoluzione. Nel ribadire la volontà di creare un passo dalle caratteristiche nettamente differenti rispetto ad una comune cabaletta Mercadante prescrive e sottolinea “Molto meno, quasi Andante mosso. Pizz. secco e marcato”, su questa base si stende il canto di Paolo:



Nel corso dell'Ottocento la *Romanza* servì soprattutto per espandere l'unità scenica di una cavatina o di un duetto in un organismo più articolato. Parlare di *Romanza* implica parecchi problemi, ad iniziare dalla sua definizione. Durante l'Ottocento il termine viene utilizzato indistintamente nella musica a stampa così come negli autografi o in altri manoscritti, senza alcun criterio preciso. In molte opere di Mercadante ciò che l'autore definisce *Romanza* nell'autografo, spesso non trova il suo corrispettivo nella pubblicazione

di Ricordi e viceversa, fatto che determina e chiarifica la particolare instabilità della natura terminologica e formale della parola.

6. Gli ensemble

La *Francesca* è opera di duetti, e non può essere altrimenti considerando che la dicotomia teatrale che propone non può che trovar soluzione nei vari incontri tra i due amanti. Un terzo dell'opera è basato su numeri d'assieme dei quali il duetto è la forma predominante, tanto importante da essere lo scheletro dei due finali d'atto. Nemmeno in *Capuleti e Montecchi* (1830) o *Sonnambula* (1831), entrambi di Romani e con coppie di amanti, si ha la stessa quantità di ensemble. Francesca risulta così un'opera del dialogo, opportunità che Mercadante indaga nella costruzione di innovativi duetti che preannunciano la riforma.

Per meglio analizzare i duetti nella *Francesca da Rimini* si parte, ancora una volta, dal codice stabilito da Rossini,¹² che prevedeva il seguente schema:

- a. **Tempo d'attacco.** La presentazione dei due interlocutori e la loro relazione sono manifestate in questa prima sezione. I personaggi espongono le loro posizioni e lo fanno condividendo lo stesso materiale tematico e armonico. Dopo l'esposizione separata inizia un primo incontro/scontro con l'intrecciarsi delle voci, armonicamente si passa in generale verso la dominante. È il primo momento lirico, *Largo*, funzionale dal punto di vista drammaturgico poiché permette ai due personaggi di reagire a quanto appena ascoltato, solitamente le voci in questa sezione si seguono a imitazione. Dal punto di vista del testo il librettista propone di solito qui un paio di versi al primo personaggio conclusi dal secondo, il *Largo* si conclude il più delle volte con l'intreccio delle voci per terze o seste.
- b. **Tempo di mezzo.** Non è molto differente da quello incontrato nei paragrafi precedenti. Qui i personaggi ricapitolano le loro idee fin quando un elemento destabilizzatore interviene. È questo il momento che causa un cambio di prospettiva, necessario per giustificare la successiva sezione. Nel *tempo di mezzo* il trattamento vocale è giocato su passaggi declamati a volte recitati, e il compositore torna, nel più breve tempo possibile, alla tonica del *Tempo d'attacco*.
- c. **Cabaletta.** Solitamente basata sulla dominante della precedente armonia prevede uno stesso testo per i due personaggi che cantano per terze o seste. Le melodie in

¹² S. BALTHAZAR, *The Primo Ottocento duet and the transformation of the rossinian code*, in: *Journal of Musicology*, vol. VII, n. 4, 1989, pp. 471-497.

questa sezione sono per lo più omofoniche e l'interesse è spostato sulle variazioni che si possono apportare nella ripetizione delle stesse. Una coda conclude l'intero duetto.


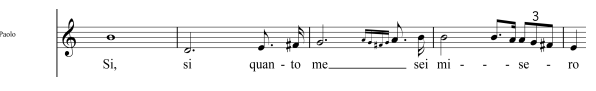

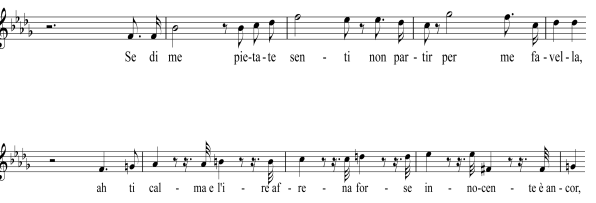


Uno dei migliori esempi di questa struttura si trova nel repertorio di Donizetti. Potrebbe sembrare un paradosso però, come più volte ripetuto, lo schema diffuso da Rossini offriva una solida base d'appoggio e la possibilità di sfruttare un codice conosciuto e condiviso in tutti i teatri. Nella scena 5 dell'atto I di *Anna Bolena* (1830) il duetto "Anna pure amor m'offria" consiste nei tre soliti movimenti più una introduzione.

Introduzione orchestrale	bb. 1-46	
a) Tempo d'attacco	47-75	Giovanna: "Oh qual parlar fu"
Breve passaggio strumentale	76-81	
Seguito del tempo I	82-212	Enrico: "Tutta in voi la luce mia"
Breve passaggio dialogato	213-219	
Largo	220-263	"Anna pure amor m'offria"
b) Tempo di mezzo	264-276	"Tu mi lasci?"
c) Cabaletta	332-376	Giovanna: "Ah! Qual sia cercar"

L'articolazione del tempo d'attacco in tre sezioni unite, è esemplare, quasi al limite di una scena autonoma, ma l'impianto è quello standard. Il *Tempo di mezzo* è occupato dal dialogo di Giovanna ed Enrico, nessun nuovo avvenimento scuote la scena, di per sé già carica, mentre la successiva cabaletta rientra nella più pura tradizione rossiniana.

Nella *Francesca da Rimini* Mercadante intitola "Duetto" il N. 6 ed il N. 12 (finale atto II) sebbene anche il N. 7 (finale atto I) sia in realtà un lungo duetto tra i due protagonisti. La situazione presentata nel N. 6 è quanto mai incomoda: Lanciotto confessa al fratello tutto il suo malessere che il rifiuto di Francesca gli provoca, Paolo lo consola rassicurandolo che il più misero è in realtà lui stesso. Ancora Lanciotto non conosce la tresca tra la moglie ed il fratello, a differenza di Paolo e del pubblico onnisciente, dicotomia dalla quale si dipana la tensione drammatica del duetto. Come da prassi le voci dei due personaggi sono trattate singolarmente nel *Tempo d'attacco*, si avvicinano in brevi e concitati dialoghi, si fondono nel *Largo* e riacquistano la loro individualità nel *Tempo di mezzo* e nella *Cabaletta*. Le innovazioni che Mercadante sperimenta in questo duetto sono strutturali ed armoniche. Dal punto di vista della forma si concentra nel *Tempo di mezzo* suddividendolo in due sezioni ben distinte, ove alla rassegnazione di Lanciotto fa specchio l'agitazione di Paolo, divisione sottolineata anche da due diverse tonalità utilizzate: Sib per

Lanciotto, Sol per Paolo. Il numero intero è decisamente sperimentale nel suo impianto tonale. Sebbene inizi e finisca nella stessa tonalità, come in tutti i duetti rossiniani, è vero che al suo interno sviluppa modulazioni ardite che attraverso l'uso di settime diminuite arriva a toccare tonalità con cinque bemolli (Reb) di sorprendente effetto.

	Breve introduzione	Allegro
LANCIOTTO Vedi se vi ha più barbaro Del mio destino in terra Vedi che orribil guerra All'alma mia si fa	<i>Tempo d'attacco</i>	
PAOLO Si quanto me sei misero Degno di pianto sei Perder il cuor di lei È duol che ugal non ha		
LANCIOTTO (Ah! Qual parlar) PAOLO (mi perdo) LANCIOTTO (cresce il sospetto mio) PAOLO (fuor di me son io)		
LANCIOTTO E PAOLO Se mi vedesse il core Pietà le desterei Poveri affetti miei Ah! Non vi so frenar	Largo	Larghetto 
LANCIOTTO Se di me pietate senti Non partir per me t'adopra Il rivale si discopra Che involarla ardisce a me [...] PAOLO Ah ti calma e l'ira affrena Innocente è forse ancor	<i>Tempo di mezzo</i> (A) (B)	Allegro 
LANCIOTTO Si fiero contrasto Mi palpita il core E il crudo tormento L'acerbo dolore	<i>Cabaletta</i>	Più mosso 
	<i>Stretta</i>	

Il silenzio di Rossini ma soprattutto le nuove istanze drammatiche propuginate dai nuovi libretti, fecero sì che questo schema, focalizzato su un paio di circostanze, lasciasse spazio a strutture più agili, adeguate alla velocità di trame più complesse. Il duetto esteso, che compendia le scene nn. 8-10 dell'atto I del *Giuramento*, "Ti creò per me l'amor", proporziona uno dei migliori esempi di questa evoluzione. Nella scena d'apertura Bianca, sposata ora con Manfredo, incontra nella sua stanza l'amato Viscardo, costretto a nascondersi per l'arrivo imprevisto di Elaïsa che, infuriata per il tradimento di Viscardo, giura vendetta. È implicato nel pericoloso incontro Brunoro, che cerca la sua vendetta privata per il rifiuto più volte ricevuto da Bianca:

<p>BIANCA Preghiamo – Ah! Pregai tanto! Ma il mio labbro recita la preghiera...ed il mio cor la a lui [...]</p>	Scena	Recitativo	Lab
<p>BRUNORO: entrate VISCARDO: eccola BRU: io mi ritiro [...]</p>			
<p>BIA: Ah! Lo ripeto ognora! Ma quella voce! Oh ancora La sua voce una volta!</p>	<i>Tempo d'attacco</i>	Andante	mib
<p>VIS: Ti creò per me l'amor. Per amarti mi fè il cor. Sol mio voto mio pensier. De' miei sogni sei piacer.</p>	Romanza	Andante mosso	mib
<p>BIA: Cielo!... VIS: Tutto io trovo o cara in te Tu sei vita e ciel per me BIA: Viscardo... VIS: Bianca! Ah ti trovai, bell'angelo BIA: Io ti rivedo ancor!</p>	Transizione		Mib
<p>A 2: È troppo, oh Dio! La gioja Che mi rapisce il cor Guardami...o caro guardami In estasi ti miro Eco il celeste spiro Di voluttà d'amor [...]</p>	Prosiegua del Tempo d'attacco	Allegro	Lab
<p>BIA: Or meco siedì e narrami...ma un foglio qui vegg'io! Volevi tu sorprendermi!... VIS: Forse Brunoro... BIA: Oh Dio! [...]</p>	<i>Tempo di mezzo</i>		Mib
<p>VIS: A che ti trasse o misera, il mio fatale amore!... Ma tema il mio furore Chi offenderti oserà</p>	<i>Cabaletta</i>	Più mosso	Lab

L'assidua ricerca di Mercadante nel formulare nuove prospettive formali è ben visibile nel tormentato autografo del duetto in questione. Partendo dalla quartina di Rossi, Mercadante torna per ben tre volte sul testo "Ti creò per me l'amor / Per amarti mi fè il cor / Sol mio voto, mio pensier / De' miei sogni sei piacer", nella versione finale del passo decise di eliminare 27 battute ed unire così la *Romanza* con il successivo Allegro. Dal punto di vista armonico l'esempio tratto dal *Giuramento* è più convenzionale, seguendo i precetti rossiniani il *Tempo di mezzo* si configura, per esempio, come grande anacrusi armonica, muovendo dalla doppia dominante tutta la seconda metà della sezione è un lungo pedale che risolverà sul Lab della cabaletta. Sul versante formale e melodico espone novità i cui semi si possono notare nel corrispettivo numero presente nella *Francesca*. Come nel duetto tra Lanciotto e Paolo il *Tempo d'attacco* era nettamente diviso in due sezioni, così nel *Giuramento* Mercadante persevera nella polverizzazione della struttura arrivando ad inserire una *Romanza*, altro espediente che abbiamo già notato nel N. 2 della *Francesca*, che separa in due tronconi il *Tempo d'attacco*. Ancora una volta esempi che dimostrano quanto la riforma delle opere degli anni quaranta inizi già nella prima decada degli anni Trenta dell'Ottocento.

Negli altri titoli contemporanei al *Giuramento* il compositore sfoggia una formidabile varietà di approcci al duetto. Nella scena 3 dell'atto II de *Il Reggente* il duetto "Qual rifulse balen tremendo" è composto in soli due movimenti contrapposti, con intervento del coro. In altri casi il *Tempo d'attacco* è costruito in maniera dialogata, a volte con andamenti paralleli nelle voci. L'elemento che più emerge è tuttavia l'interna coerenza drammatica che Mercadante imprime a questa forma. In un ragionato equilibrio i momenti lirici si alternano con quelli drammatici, i passi a solo lasciano spazio a quelli a due, il tutto sottolineato da tonalità cicliche che aumentano o distendono la tensione secondo il testo da intonare. Un punto che è necessario sottolineare è altresì la tendenza nella concisione melodica che già si avverte nella *Francesca*. Come i suoi contemporanei, Mercadante tende a minimizzare non tanto la qualità o quantità melodica quanto le sue strutture ripetitive, elimina quanto può i moduli da ripetere, pur mantenendo, ovviamente, chiari e riconoscibili alcuni segni delle vecchie maniere. Per quanto riguarda gli ensemble che coinvolgono più personaggi, nel caso specifico della *Francesca* un terzetto (N. 3) ed un quartetto (N. 10), la struttura è molto simile al duetto N. 6.

7. I Finali d'atto

I *finali* nelle opere di Mercadante, ed in quelle degli anni 1830-1840, consistono in una combinazione dei moduli già visti per i duetti. I *finali* in realtà hanno molti più punti in comune con le *introduzioni* proprio perché riassumono e concludono la situazione

presentata e aperta con i numeri dell'inizio. In generale Mercadante usa un piccolo intervento corale per aprire il *finale*, in questo modo si presenta la situazione che giustifica l'arrivo degli altri personaggi. Quest'intervento corale, punto in comune con le *introduzioni*, sarà così funzionale che, successivamente, parecchi compositori lo amplieranno arrivando a dividerlo in due grandi tronconi distribuiti all'inizio ed a metà del *finale*, divisione funzionale allo svolgimento della trama. Rossini, dal canto suo, userà il coro del *finale* quasi esclusivamente con funzione armonica, ovvero una volta introdotta la tonalità del *finale* per mezzo di un primo coro, questo ritornerà nella *stretta* per ribadire la stessa tonalità d'inizio e concludere così, nella maniera più ordinata e logica, le modulazione presentate.

Come anticipato, i *finali* del periodo studiato si basano essenzialmente sui quattro movimenti con i quali si articolano i duetti: *tempo d'attacco*, *largo*, o *largo concertante*, *tempo di mezzo*, *stretta*. Il *tempo d'attacco* rimane probabilmente il più complesso dovuto al fatto che tutti gli astanti ed i protagonisti devono entrare, poco alla volta, in scena. Dal punto di vista drammaturgico è oltretutto il movimento più denso, di solito si scopre in questo punto un fatto di vitale importanza che cambia gli eventi della storia. Poiché il coro d'apertura del *finale* non deve presentare o stabilire i rapporti tra i personaggi, già conosciuti durante il primo atto, il *tempo d'attacco* viene usato per continuare la situazione drammatica della scena precedente. È questa la differenza maggiore con i *tempi d'attacco* dei duetti, per le ragioni sopra esposte in quelli del *finale* si può notare una maggior velocità nel cambio di dinamiche, tempi, a vantaggio della struttura complessiva che acquista maggior flessibilità. Solitamente in questa sezione i protagonisti dialogano con brevi incisi o declamati poco melodici, fatto che permette al compositore di modulare con maggior velocità verso la dominante del successivo *largo*.

Nel *largo* la costruzione melodico-formale può variare da una condotta a pseudo canone, all'alternanza di brevi frasi di proposta-risposta distribuite tra i protagonisti, fino ad un andamento omofonico e, qualche volta omoritmico, tra tutti i cantanti presenti in scena. Mentre il *largo* rimane il momento di riflessione per eccellenza, dove dar via libera al lirismo più elaborato, il *tempo di mezzo*, così come consegnato da Rossini, ristabilisce una certa schematicità al *finale* utilizzando strofe e melodie pressoché uguali distribuire tra i vari personaggi. La *stretta* provvede a liberare la tensione accumulata nei precedenti movimenti, utilizzando un tempo rapido e un registro più acuto per il soprano.

Durante gli anni Trenta dell'Ottocento si riscontra un'ampia varietà nel trattamento del *finale*. Il cambio più radicale si ha nel passaggio da una costruzione basata sui principi di sezioni che segue una logica antecedente-consequente, ad una nuova basata

sull'incastro di una serie di piccole sezioni indipendenti. Pur continuando a usare come nocciolo i quattro movimenti sopra descritti, ora i compositori di metà Ottocento tendono a costruire campate di musica più omogenee, dall'unico gesto drammatico-musicale, tipo: *tempo d'attacco-largo-stretta* o *tempo di mezzo-largo-tempo di mezzo-stretta*. Mercadante, Bellini e Donizetti raramente si discosteranno da queste due proposte nelle quali sperimenteranno percorsi tonali molto distanti da quelli di Rossini. La nuova concezione tonale è ora quella di una continua progressione tra una sezione e l'altra, senza il dogma di dover concludere il *finale* con la stessa tonalità con la quale era iniziato.

Per quanto riguarda la *Francesca da Rimini*, Mercadante utilizza in quest'opera, per la prima volta, il finale "centrale", ovvero quello più complesso e carico di tensioni drammatico-musicali, non alla fine del secondo atto bensì alla fine del primo atto. Entrambi i finali poi sono due enormi duetti tra Paolo e Francesca nei quali si inseriscono gli altri personaggi, questa proposta sarà la base del finale secondo del *Giuramento* costruito con un duetto che si trasforma in terzetto. Si analizza di seguito il *Finale primo*, N. 7. Una fitta trama contrappuntistica affidata ai legni funge da **introduzione** al numero. L'instabilità della situazione è sottolineata da due elementi: l'ambito tonale fortemente cromatico, nel registro di fa minore, e la costruzione di melodie non simmetriche, in questo caso di sette battute:

The musical score is for the introduction of the first finale of *Francesca da Rimini*, N. 7. It features four woodwind parts: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, and 2 Bassoons. The tempo is marked 'Andante Mosso'. The key signature is one flat (F minor). The score shows a complex contrapuntal texture with various dynamics like 'p' (piano) and 'solo'.

Come contrappeso a questa instabilità Mercadante propone una melodia in fa maggiore di otto battute, lirica e dolce, una melodia che si alternerà al passaggio cromatico sopra visto, dando così l'emblema sonoro del tormento di Paolo da un lato e la rassegnazione di Francesca dall'altro:

The musical score is for a melodic passage in the first finale of *Francesca da Rimini*, N. 7. It features Violino I. The tempo is marked 'legato'. The key signature is one flat (F minor). The score shows a melodic line with various dynamics like 'p' (piano) and 'solo'.

Siamo negli appartamenti di Francesca, è notte. La protagonista, per scacciare i tormentati pensieri che l'avvinghiano, si dà alla lettura di quel "galeotto" libro che narra le vicende di Tristano e Isotta. Arriva Paolo e la tensione cresce immediatamente, i due si mettono a leggere il libro, tentano di simulare e nascondere la forte carica sensuale che li attrae,

inizia qui il **tempo d'attacco** che Mercadante costruisce come un rondò nel seguente modo: Andante (lettura del libro) – Recitativo (commenti di Paolo e Francesca) – Andante (lettura) – Recitativo (commenti) – Andante (lettura) – Recitativo (commenti) – Andante ultimo (Paolo e Francesca uniscono le loro voci e si lasciano vincere dalle loro passioni). Gli andanti di questa sezione sono tutti costruiti sulla stessa melodia accompagnata dall'arpa da suonarsi “sensibile” come recita l'autografo della partitura:



Solo nell'ultimo andante la melodia si stempera in un risolutivo sol maggiore, ed il canto dei due amanti finalmente si unisce:

Arpa

Francesca

Paolo

i - do-lo mio tu se - i il sol de - gl'oc-chi mie - i m'u - ni - sca e - ter - na sor - te

il cor, si pa - sce - reb - be il cor. io lo spe - ro il cor mel di - ce... io lo spe - ro il

Nel mezzo dell'effusione spirituale e carnale irrompe, casualmente, Lanciotto. Inizia qui un magnifico **tempo di mezzo** in sol minore, l'altra faccia della felicità dei due amanti sorpresi, che qualche istante prima stavano vivendo attimi di felicità in sol maggiore. Come è consuetudine questo tempo di mezzo è giocato sui laceranti interventi dei tre personaggi che si inseriscono in un continuo movimento dell'orchestra, vero motore di questa scena. Lanciotto scaglia tutta la sua ira, Paolo sguaina la spada e Francesca si dispera. In generale se il compositore non calcola bene l'efficacia del tema orchestrale, il *tempo di mezzo* diventa un noioso passaggio di transizione. In questo caso Mercadante scrive uno dei temi più coincisi e drammatici di tutta l'opera: agitato, lirico e ricco di possibilità armoniche, un tema dal tagliente gesto teatrale:

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Dopo il lungo passaggio nel quale intervengono Lanciotto, Guido, Isaura, un guelfo e il coro, si arriva al cuore del *Finale Primo*, ovvero un *Andante mosso* di un centinaio di battute in Lab maggiore. In questa sezione le posizioni drammatiche sono chiarissime: Paolo e Francesca uniscono il loro canto in una sorta di barricata omofonica contro gli attacchi di Lanciotto - arrivato alla “vergogna estrema” - ed i commenti di Guido, padre di Francesca:

Francesca
mi - a ver - go - gna e - stre - ma e - gua - le al mi-o sup - pli - - zio l'a - ver - no in sen non ha

Paolo
non ho, non ho, non ho, Fra tan - ti pen-sie - ri si per - - de que - s'al-ma si per

Lanciotto
mia ver-go - gna e - stre - - ma e - - gua - le al mio sup - pli - - zio l'a-ver -

Guido
stre - - ma e - gual al mi-o sup - pli - - zio l'a - ver-no in sen non ha non ha

Come indica la prassi, segue un ulteriore **tempo di mezzo** come scalino intermedio di tensione drammatica prima della **stretta**. Il protagonista della sezione è Lanciotto, l'antagonista, cosicché il triangolo drammaturgico, presentato all'inizio del numero, è concluso. Lanciotto inveisce ovviamente contro i due amanti ma ciò che rende più cruda la scena è il suo richiamo verso Guido, suo suocero, al quale svela l'oltraggio rivolgendosi con le seguenti battute: “Fuggi, o padre sventurato / Abbandona un'empia figlia / È macchiato il nostr'onore / Infamata è la famiglia / Il suo vile seduttore / Fremi, è questi, è Paolo...”. Invece di introdurre nuovi temi Mercadante usa questa sezione prendendo spunto dalle melodie presentate all'inizio del numero, economizza così il materiale tematico e, soprattutto, da' organicità ad un numero che altrimenti risulterebbe troppo dispersivo per la quantità di materiale musicale e drammatico che contiene. I temi di questo secondo tempo di mezzo sono derivati dall'*introduzione* e dall'altro *tempo di mezzo*:

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

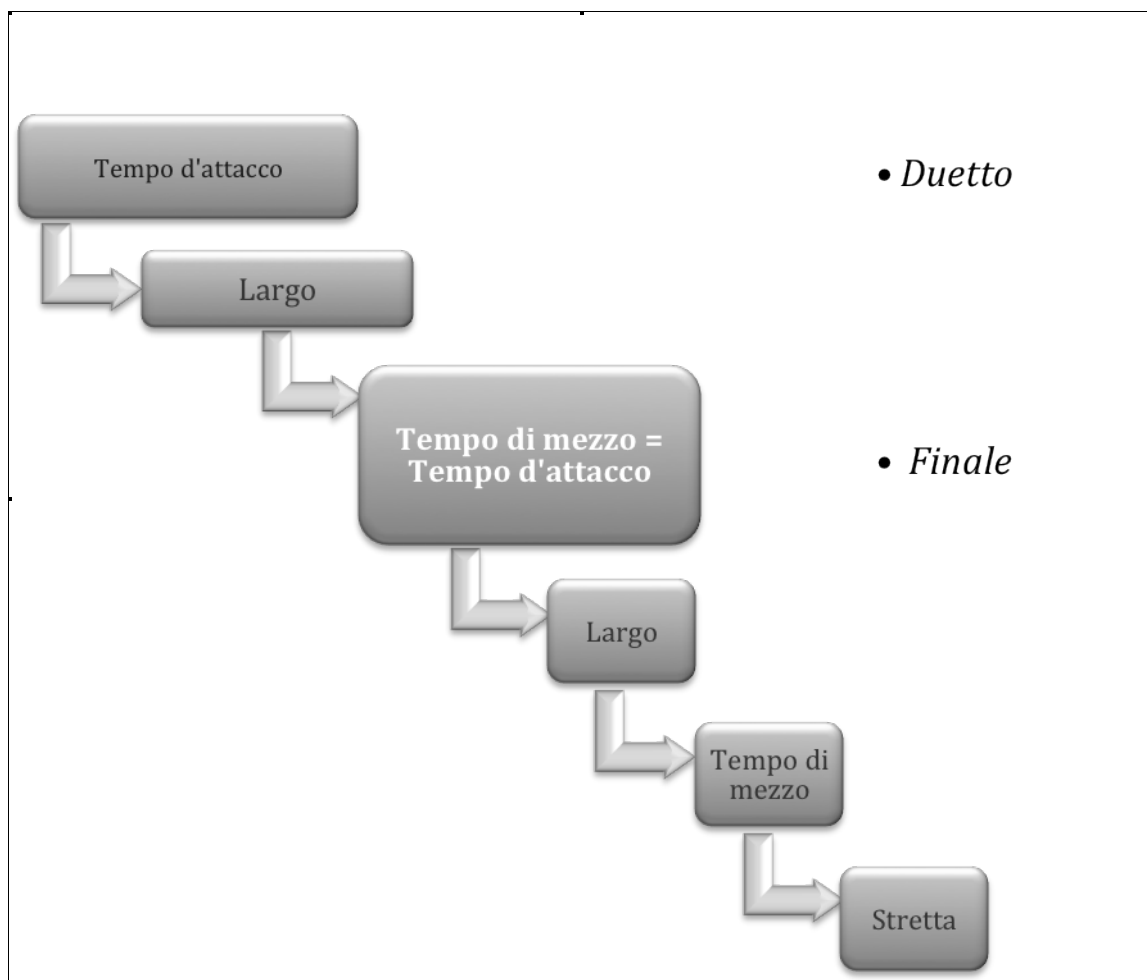


Si arriva in fine alla **stretta**. I sospetti e gli intrighi trovano ora conferma, il punto di non ritorno è raggiunto e tutti cantano: “Pace è per noi sparita / Questo di pianto è giorno / Furia d’averno uscita / Scuote la face intorno / L’empia magion di Pelope / Questa per noi sarà”. Addirittura si scomoda Pelope il cui mito è sempre emblema di colpa ed espiazione. Dal punto di vista musicale questa *stretta*, in do minore, è caratterizzata da ardite progressioni armoniche che utilizzano accordi di nona incompleti e settime che risolvono su altre settime. Mercadante si conferma maestro del colore tonale e padrone di una tecnica senza rivali, è eloquente il tratto che usa nello scrivere uno dei passi più densi di tutto il finale: il segno è deciso, secco però non privo di ripensamenti e correzioni per raggiungere un colore armonico adatto alla scena. Di seguito un passo della *stretta* tratto dall’autografo (bb. 500-513):



Il finale dell’atto secondo, N. 12, è costruito secondo una concezione melodica, invece che armonica, ed è notevolmente più corto rispetto al precedente, 404 battute invece che 598. Sono protagonisti assoluti dell’ultima scena, Paolo e Francesca, di fatto nella partitura autografa il compositore chiama il numero “Duetto e Finale secondo”. È

proprio questo titolo che chiama l'attenzione ed offre la chiave di analisi. La capacità di Mercadante di modellare gli schemi predefiniti, per meglio aderire alle situazioni drammatiche, emerge qui con grande potenza. Nel libretto la scena è situata nei pressi del convento dove Francesca sta per ritirarsi per sempre però, grazie ad uno stratagemma, Paolo è riuscito a chiamare l'amante per un ultimo addio. È palese che la situazione sia quella tipica di un *duetto*, però siamo alla fine della tragedia e ci si aspetta l'entrata in scena di tutti gli altri personaggi, ma soprattutto di Lanciotto, fautore dell'omicidio-uxoricidio responsabile della risoluzione della trama. Mercadante trova la quadra a questa difficile situazione drammatica costruendo dal punto di vista formale un ibrido tra un *duetto* ed un *finale*, rispettando le formule di entrambe le sezioni e facendo sì che il **tempo di mezzo** del *duetto* sia in realtà il **tempo d'attacco** del *finale*:



Mercadante posizionerà il finale centrale nel primo atto solo in altre tre opere: *Il Giuramento*, *Le due illustri rivali* e *Il Bravo*, arrivando a costruire mastodontiche strutture con più di sette numeri e riservando spesso al coro parti di rilievo. Si presenta di seguito la struttura del Finale I del *Giuramento*, in questo modo è ravvisabile il risultato della riforma basata sulla nuova concezione di sezioni che fluiscono l'una nell'altra. Si noti infine l'uso

dei duetti all'interno del finale, mezzo già sperimentato appunto nel *Finale Secondo* della *Francesca*:

battute 1-31	• Introduzione orchestrale
31-54 55-95 102-204	• DUETTO I • Scena • Romanza • Largo
205-289 290-316	• DUETTO II • Tempo di mezzo • Cabaletta
317-450	• Scena
451-514	• Largo
515-590	• Seguito della Scena
591-841	• Stretta

8. Struttura dettagliata della *Francesca da Rimini*

Personaggi e ruoli:

Paolo:	mezzosoprano
Francesca:	soprano
Isaura:	soprano
Lanciotto:	tenore
Guido:	basso
Un Guelfo:	tenore
Coro:	soprani, tenori, bassi

Organico

Archii, 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, arpa obbligata, corno inglese obbligato.

ATTO PRIMO

[1] Introduzione e cavatina Lanciotto.

Allegro Giusto	4/4	Re	Coro: "Lo squillar delle trombe guerriere"
Andante tempo di marcia	2/4	Sib	Coro: "Al prode innalzino giulivi"
Allegro Maestoso	4/4	Sib	Lanciotto: "Dolce guerrier magnanimo"
Allegro Moderato	4/4	Sib	"Più dolce al cor del prode al patrio ben"
Andante	2/4	Fa	"Ma nel gioir perché palpita in sen il cor"
Allegro come il primo Coro	4/4	[La]	Coro: "Non temer le darà calma il parlar col genitor"
Meno mosso quasi andante molto	4/4	Re	Lanc.: "Ah se potessi credere ch'io delirai"
Poco più allegro	4/4	Re	Coro: "calma del cor i palpiti, l'alma a gioir"
Andante mesto come prima	4/4	Re	[Lanc.: "Ah se potessi credere ch'io delirai"]
Allegro come prima	4/4	Re	Coro/Lanciotto

Recitativo [acc.] dopo l'Introduzione. Lanciotto e Guido.

[2] Coro e Cavatina Francesca.

Allegretto [con arpa solista]	2/4	Lab	Coro: "Presso al meriggio è il sole tutto è rumor"
<i>Scena:</i>			
<i>Lento. Recitativo.</i>			<i>Francesca in sogno: "Oh Dio!"</i>
<i>Allegro Moderato.</i>			<i>Coro: "Silenzio ella sospira"</i>
<i>Lento. Recitativo.</i>			<i>Francesca in sogno: "Oh Dio!"</i>
<i>Allegro dopo il canto.</i>			<i>Francesca si desta: "Ah!". Coro: "si desta"</i>
<i>Lento / Andante sostenuto. Recitativo.</i>			<i>"Spari! spari. Quest'è la stanza del mio dolor"</i>
<i>Allegro. Delirando. Recitativo:</i>			<i>"Ma pure io l'ho veduto e mi parlò"</i>
Andante Mosso [con arpa solista]	2/4	[Re]	Francesca: "Dolce all'orecchi ancora"
Andante [con arpa solista]	2/4	sol	"Seco d'un rio sul margine, sedeva in prato ameno"
		Sol	"per non turbare il giubilo, era natura in calma"
<i>Recitativo.</i>			<i>"Che mai dissi...Oh ciel! Sognai me infelice"</i>
Allegro Moderato. Poco mosso	4/4	Do	"Bell'alme che vedete il mio crudel tormento"
Più mosso			Coro: "Ah speme mia gradita"
			Francesca e Coro: "Bell'alme che vedete"

Recitativo [acc.] dopo la Cavatina di Francesca. Francesca e Isaura.

[3] Terzetto. Francesca, Lanciotto e Guido.

Allegro Maestoso	4/4	Mib	Lanc.: "Donna, donna a farti lieta"
Andante Mosso	3/8	Lab	"Ah se potessi accogliere questa lusinga in seno"
Allegro	4/4	Do	"Dunque o donna ancor mi lice lusingarmi"
Allegro Mosso	4/4	Mib	Tutti: "Fra tanti pensieri si perde quest'alma"
Poco più mosso			Tutti: "M'opprime il tormento mi manca il valor"
Più mosso			Tutti: "Sì, sì. Mi manca il valor"

[4] Cavatina Paolo. Atto Primo.

Andante. Recitativo	4/4	Do	Paolo: "Quanto ti deggio o pace"
Allegro			"Il mio destino mi trascina a morir"
Andante	4/4	Mi	"Mi vedrai nel ciglio ancor, quella fiamma scintillar"
Allegro Moderato	4/4	Mi	"questa speme che m'avvampa calma sola"

[Rec. Acc.] Dopo la cavatina di Paolo. Paolo, Lanciotto, Guido, Francesca .

[5] Coro.

Allegro Moderato	3/4	Re	Coro: "Ai prodi onore, alla beltade omaggio"
------------------	-----	----	--

Indi segue [6] Duetto Paolo, Lanciotto.

Allegro Risoluto	4/4	Do	Lanc.: "Vedi se vi ha più barbaro del mio destino"
Larghetto sostenuto	2/4	sib [Reb]	Paolo e Lanc.: "Se mi vedessi il core"
Allegro			Lanc.: "Se di me pietà tu senti, non partir"
Poco più mosso	4/4	Do	Lanc.: "Nel fiero contrasto mi palpita il core"
Più mosso un poco			a 2: "che pace che calma per me più non v'è"

[7] Finale Primo.

Andante mosso. Recitativo	4/4	[fa]	Francesca: "Ei ritornò. Lo vidi"
Allegro			"Deh, non offrirlo a miei guardi mai più"
Un poco meno			"Cielo inclemente, fa ch'io morire almeno possa"
Poco più mosso			Paolo: "Eccola!"
Allegro			Francesca: "Ah tu Signor!"
Andante [con arpa solista]	3/8	re	Paolo: "Assiso di Ginevra al fianco è il cavalier"

*Presto. Recitativo.**Francesca: "Taci! Basta non più!" Paolo: "Seguir mi lascia"*

[Andante come prima]	3/8	re	Paolo: "Oh mia diletta, esclama felice"
----------------------	-----	----	---

*Recitativo**Paolo: "vedi la bella come risponde a lui? Leggi. Leggi. Udirlo vogl'io da labbri tuoi"*

[Andante come prima]	3/8	[Sol]	Francesca: "Idolo mio tu sei il sol degl'occhi miei"
----------------------	-----	-------	--

*Lento. Recitativo.**Paolo: "E la parola estrema, van replicando". Fra.: "i lieti amanti insieme"*

Più mosso	3/8	Sol	Paolo e Francesca a 2: "O dolce mio tu sei il sol"
Allegro Moderato			"A te m'unisca morte almeno o Francesca"
Andante Mosso-un poco più animato	4/4	Lab	Francesca: "Copriti o sol d'un velo" [con coro]
Allegro-un poco più Mosso	4/4	Do	Paolo: "Ah Lanciotto. Io solo trassi in error"
Allegro Vivace-più Mosso	4/4	Do	a 2.: "Pace per noi sparita". Tutti: "Questo di pianto"

ATTO II°**[8] Coro, scena ed aria Lanciotto.**

Andante Mosso, quasi allegretto	3/4	do	Coro: "Rapido come il vento sparito è qui il piacer"
Andante sostenuto. Preghiera.	2/4	Sol	Coro: "Voi numi pietosi de' fate che l'alma"
Tempo primo	3/4	do	Coro: "Rapido come il vento sparito è qui il piacer"

Rec. [acc.] Lanciotto / Guido

Allegro Moderato. Aria.	4/4	Do	Lanciotto: "Saprò punir, lo giuro"
Un poco più mosso			Coro: "Appieno è già compito"
Andante	4/4	Reb	Lanciotto: "Io sperai, d'amor l'Imene"
Allegro	4/4	do	Coro: "Oh sventura orribil giorno"

*Meno, quasi andante mosso. Declamato**Lanciotto: "Ah della patria, ah della perfida"*

Più mosso-meno, come prima	4/4	Do	Lanciotto: "Oh tu che in petto m'agiti il core"
Un poco più animato-più Mosso	4/4	Do	Coro/Lanciotto

Recitativo [acc.] dopo l'aria Lanciotto.

[9] Coro, scena ed aria Francesca.

Allegro	3/8	Reb	Francesca: "Fra queste volte oscure"
<i>Recitativo [acc.]</i>			
Andante	6/8	Mi	"Oh tristi mura"
<i>Recitativo [acc.]</i>			
Andante sostenuto [corno ingl. obbligato]	3/4	Lab	Francesca: "È l'ultima lacrima d'un misero amore"
Allegro vivace	3/8	Fa	Coro: "Ah spera, spera nel fato"
Adagio secondo il canto-più Mosso	4/4	Reb	Francesca/Coro: "Invan resister tento"

[Rec. Acc.] dopo l'aria di Francesca. Isaura, un guelfo e Lanciotto.**[Scena] Francesca, Paolo, Lanciotto.**

Allegro moderato	4/4	Mib	Lanciotto: "Ambi in mia man vi tengo"
------------------	-----	-----	---------------------------------------

[10. Terzetto indi] Quartetto.

Allegro Moderato	4/4	Fa	Francesca: "Deh, non volermi o barbaro"
Andante:	2/4	Mi	Francesca, Paolo, Lanciotto: "Cielo i miei voti"
Allegro-più Mosso	4/4	Do	Francesca, Paolo, Lanciotto, Guido
Un poco più animato	4/4	Fa	Francesca, Paolo, Lanciotto, Guido

Rec. [acc.] dopo il quartetto. Lanciotto, un guelfo, Isaura.**[11] Scena ed Aria Paolo.**

Andante Mosso	3/4	do	Paolo: "Tace ogni cosa"
Andante con moto	3/4	Fa	"Se troncando i giorni miei li donate a lei che adoro"
Allegro			"Dio, qual feral suono"
Molto meno, quasi andante mosso	4/4	Sib	"Crudo amore de' mi concedi un momento"
Più mosso-Poco più mosso-Primo tempo			
Un poco più animato	4/4	Sib	"Non reggo a tanto affanno"

Recitativo [acc.] dopo l'aria Paolo. Paolo e Francesca.**[12] Duetto Francesca e Paolo e Finale secondo.**

Allegro non tanto	4/4	mi	Francesca: "La mia destra"
Andante	3/4	Fa	A 2: "A quel pianto a quegli accenti"
Allegro			Francesca: "Ah t'invola è giunta l'ora"
<i>Meno, quasi andante mosso [Rec]</i>			<i>Francesca: "Ah non mi rendere più sventurata"</i>
Poco più mosso	4/4	Mi	Paolo e Francesca
Moderato			Coro: "Oh notte atroce"



Incisione presente nell'antiporta della terza edizione della tragedia *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, pubblicata a Milano, dall'editore Ferrario, nel 1825.

È riconoscibile l'ultima scena ove Paolo e Francesca, durante la lettura del racconto di *Tristano e Isotta* (il cui libro è caduto al suolo) sono scoperti da Lanciotto che, con la spada sguainata, si sta avventando sugli amanti.

Romani, nel suo libretto, modificherà profondamente la scena in questione ambientandola alle porte del convento dove Francesca sta per prendere i voti; decisione presa per sfuggire dal peccaminoso desiderio di Paolo e dalle grinfie del marito. Lì, durante l'ultimo saluto dei due, Lanciotto consumerà il duplice omicidio.

CAPITOLO VI

Sulla riforma di Mercadante

El estudio y la edición crítica de Francesca da Rimini se inserta en un panorama más amplio de estudios sobre la ópera italiana que ha identificado hace tiempo en la tercera década del siglo XIX el paso del melodramma post-rossiniano a uno plenamente romántico. Las operas de Bellini, en especial modo Il pirata (1827), La Straniera (1829), Zaira (1829), I Capuleti e i Montecchi (1830), La Sonnambula (1831), las de Donizetti, Imelda de' Lambertazzi (1830), Anna Bolena (1830), y por fin las de Mercadante, Francesca da Rimini (1830), Zaira (1831), I Normanni a Parigi (1832) son los mejores ejemplos de aquel cambio de estética que dibujó el nuevo capítulo de la historia de la ópera italiana.

De los tres autores, Mercadante es el único en el que se puede percibir una real voluntad de experimentar y abordar el nuevo género lírico. Es este el periodo llamado “della riforma” durante el cual el compositor busca conscientemente y con muchos estudios nuevas formas para mejor adaptarse a las situaciones dramáticas que los nuevos libretos presentaban.

En este capítulo se investigará el concepto de “reforma” tal como pudo entenderlo Mercadante. Sin embargo será objeto de estudio también la recepción e interpretación de este concepto por parte de los musicólogos e historiadores que abordaron el tema.

1. Un manifesto in sette lettere

I moduli formali costituiti da Rossini, oltre che segnare le linee guida per varie generazioni di compositori, diedero un metro per far emergere i talenti più creativi del mondo operistico italiano ottocentesco. Ciò che con maggiore efficacia si discostava da quei moduli produceva variazioni desiderate, e desiderabili, che se nate da intime istanze creative del compositore, e se ben costruite, facevano emergere una nuova voce, spesso premiata dal pubblico, nel frenetico panorama italiano. Molte volte la voglia di distinguersi dal padre/padrone Rossini, per la mera necessità di emergere, aveva effetti avversi o al più il regalo al compositore di un anonimato assoluto o l'epiteto di epigono. Diverso era l'atteggiamento di coloro che passavano dalla fucina delle opere simil-rossiniane per capirne i margini ove poter applicarsi e crescere.

Assieme a Donizetti e, in minor misura, Bellini, Mercadante fa parte di questo secondo gruppo, tuttavia la sua evoluzione è più interessante per almeno due motivi: 1) comprende un arco creativo che dura 38 anni - 2) presenta un manifesto, di pugno

dell'autore, che esplicita il nuovo linguaggio estetico. Quanto al primo fattore è facile notare come, dal punto di vista cronologico, Mercadante abbia avuto la fortuna di vivere da protagonista tutto il periodo romantico, e non solo, dell'opera italiana. Rarissimi erano i personaggi che raggiungevano e superavano la soglia dei settant'anni nell'Ottocento in Italia, se consideriamo che dalla fine dell'Ottocento a oggi la vita media degli italiani è quasi raddoppiata, arriviamo a calcolare per il secolo XIX^o una speranza di vita alla nascita di circa 40 anni. Mercadante morì con 75 anni, visse dunque quasi due vite, conobbe i primi successi di Rossini, la sua apoteosi ed il suo silenzio, vide nascere e repentinamente concludersi il percorso artistico di Bellini, conobbe Donizetti, suo contemporaneo, che morì 22 anni prima di lui, e fu testimone della carriera di Verdi e Ponchielli. In questo lungo periodo di vita passò attraverso la maniera rossiniana, visse un'incisiva esperienza spagnola e una meno fortunata francese, si dedicò completamente alla musica sacra come maestro di cappella a Novara, rinnovò il suo linguaggio operistico e si attestò, alla fine, quale custode della tradizione diventando direttore del Conservatorio di Napoli. Va da sé che una vita così intensa non poteva lasciar inalterata la penna di un compositore che lasciò più di 400 lavori, dai concerti alle cantate, dalle sinfonie alle opere, passando per una vasta produzione di musica sacra.

Quanto al manifesto della sua riforma è da sottolineare che, nel corso della storia della musica, molteplici furono gli artisti che passarono attraverso varie fasi evolutive del loro linguaggio ma pochi quelli che spiegarono o diedero una forma a tale evoluzione: Monteverdi nella prefazione al quinto libro dei madrigali, Glück nella prefazione all'*Alceste*, Wagner con *Oper und Drama* tra i più famosi, e Mercadante con essi. In generale ci si riferisce ad una sola lettera di Mercadante inviata a Florimo quando si vuol parlare della sua riforma, in realtà controllando il suo epistolario si possono enucleare ben sette lettere, qui riportate, che costituiscono il *corpus* del suo manifesto (sottolineati i passi più importanti):

lettera di Mercadante a Francesco Florimo, [15-20] aprile 1837:

Non avrei mai creduto che prima di morire potessi avere alla Scala un esito più brillante ancora dell'*Elisa e Claudio*, pure ciò successe con il *Giuramento*. Come a ciò ha molto contribuito l'aver praticato i consigli che mi dasti quando dovea comporre il *Marco Visconti*, pezzi brevi, tessitura diversa, qualche stravaganza che rompe il solito andamento e cet. La robustezza de' pezzi concertati e dell'Istrumentazione ha pur'anco contribuito [...] Camerano [sic] mi ha spedito un argomento, Elena degli Uberti [poi da Feltre], che mi piace, trovandoci forti passioni,

movimento rapido di azione e buona distribuzione in generale, benché troppe Arie.¹

Lettera di Mercadante al Conte Baldù, 10 maggio 1837:

[Giuseppe Pasta] non era totalmente persuaso che la parte di Elaisa nel *Giuramento* convenisse all'esimia sua sposa, atteso che il genere di questa composizione è basato sull'effetto dell'insieme piuttosto che sulle arie e così dette Cabalette.²

Lettera di Mercadante a Florimo, 1^o gennaio 1838:

Ho continuata la rivoluzione principiata nel Giuramento: variate le forme – Bando alle Gabalette triviali, esilio a' crescendo. Tessitura corta: meno repliche – Qualche novità nelle cadenze – Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto – Tolti i lunghi assoli ne' pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione – Poca gran cassa, e pochissima banda.³

Lettera di Mercadante a Salvatore Cammarano, 1^o gennaio 1838:

Permettete che vi preghi di sorvegliare alla buona esecuzione ed alla messa in scena, non permettendo alterazioni, tagli, mutilazioni, credendo d'essere stato abbastanza breve [...] Avendo tenuto un genere declamato ed espressivo, procurate che i cantanti s'interessino della loro parte.⁴

Lettera di Mercadante a Florimo, [7-8 febbraio] 1838:

Ti ripeto che la studiai moltissimo, sia per la Drammatica, che per il canto, l'istrumentazione, tessitura, brevità, qualche novità: occupatene e non lasciarmi deluso, poiché avendo in essa praticati i consigli che mi dasti per il Marco Visconti, desidero la tua critica per il lavoro, lasciando al Pubblico quella dell'effetto.⁵

Lettera di Mercadante a Florimo, 7 gennaio 1839:

S'io non avessi seguito i tuoi consigli, starei ancora colle maledette cabalette, ripetizioni, lungaggini, eccet... Questa mia nuova carriera la devo a te, che mi hai scosso dal mio letargo ridonandomi a nuova musical vita.⁶

Lettera di Mercadante a Cammarano, 8 agosto 1839:

Cammarano sa ciò che mi conviene, ciò che desidero, e mi contenta come fece con l'Elena. Passioni commoventi, non feroci, colpi di scena, varietà di genere, di forme, mezzi da fare canti soavi e robusti, tinte d'orchestra, cori originali, stravaganti, gran pezzi concertati, non arrabbiati tutti, ma anco cantabili [...] mio caro Cammarano [...] fatemi il libro espressamente per me [...] io voglio da voi un'opera che abbia a

¹ S. PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia. Epistolario*, Fasano, Schena, 1985, pp. 172-173.

² *Ivi*, pag. 175.

³ *Ivi*, pag. 179.

⁴ *Ivi*, pag. 178.

⁵ *Ivi*, pag. 182.

⁶ *Ivi*, pag. 192.

girare tutta l'Italia, come l'*Elena*, che m'abbia a dare campo all'immaginazione, alle novità.⁷

È evidente che la riforma nasce con il lavoro sui libretti che, nati in collaborazione con Cammarano, creano apposite novità volute dal compositore. Il virtuoso connubio tra novità librettistiche e musicali porterà Mercadante a nuovi approdi estetici. Tra le opere citate nelle lettere, Mercadante si sofferma maggiormente sui pregi dell'*Elena da Feltre*, un grande successo in tutta Italia. Quest'opera è probabilmente il lavoro ove, più che nel *Giuramento*, la riforma non solo continua ad essere sperimentata ma soprattutto sintetizzata e resa più efficace.

Come si può leggere dai passi riportati, spesso si fa riferimento all'opera *Marco Visconti*. Nel 1835 Mercadante stava pianificando questa nuova opera per il Teatro San Carlo di Napoli, su libretto di Emanuele Bidera. A causa di vari ritardi nell'invio del libretto, Mercadante e Florimo intrattennero una cospicua corrispondenza, nella quale sappiamo che Florimo stesso esortò il compositore nell'intraprendere nuove idee in una missiva oggi persa. La risposta di Mercadante fu:

Tutte le riflessioni che mi fai riguardo al genere di musica che più conviene tenere al presente [...] le trovo giustissime. Ogni mia cura sarà quella di poter riescere, profittando de' vostri consigli, ed a tal'uopo abbiate di mira l'orditura del Libretto, onde si presti con la sua brevità, a praticare quanto mi dici [...] mi dirai se sono entrato nello spirito delle tue massime.⁸

Il progetto sul *Marco Visconti* venne interrotto verso settembre di quell'anno quando Mercadante accettò l'invito di Rossini per Parigi. Ogni progetto è indipendente dal suo fallimento anzi, paradossalmente, proprio grazie a quest'opera non realizzata Mercadante darà avvio alla sua riforma. La famosa lettera ove scrive "variate le forme [...] bando alle cabalette" è, infatti, di due anni dopo, lì è ancora presente il riferimento al *Marco Visconti*, una massiccia presenza che si farà sentire durante la gestazione del *Giuramento* ed ancora nel 1838, nelle lettere scambiate durante la composizione dell'*Elena da Feltre*.

Il concetto della riforma mercadantiana è stato uno dei più vincolanti nello studio della figura e dell'opera del compositore. Nel corso dei decenni ha subito diverse interpretazioni: dagli studi che hanno determinato quali opere potevano considerarsi "riformate", a quelli che hanno ampliato il raggio del termine includendolo in una prospettiva organica, fino a scritti che hanno negato il nuovo corso artistico propugnato dallo stesso Mercadante.

⁷ *Ivi*, pag. 203.

⁸ *Ivi*, pag. 136.

2. Storia e revisionismo: Francesco Florimo e la riforma di Mercadante

Per molto tempo gli studi mercadantiani hanno pagato un enorme debito agli scritti di Francesco Florimo ed alla sua visione di riforma. Florimo, originario della Calabria, si trasferì a Napoli nel 1816. Entrò nel Conservatorio della città e divenne compagno di studi di Mercadante, Bellini, Luigi e Federico Ricci. Diventato bibliotecario del Conservatorio nel 1826, pubblicò negli anni seguenti i volumi per i quali ancora oggi lo si ricorda: *Cenno storico della scuola musicale napoletana*,⁹ *Cenni storici sul Collegio di musica di S. Pietro a Majella in Napoli*,¹⁰ e la sua nuova versione: *La scuola musicale di Napoli e dei suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*.¹¹ Con la pubblicazione di questo ultimo titolo diviso in 4 tomi (una edizione riveduta e corretta dei *Cenni storici* del 1872) Florimo stabilisce per tutti il *terminus ad quo* della riforma Mercadantiana, ovvero il 1837. La scelta della data corrisponde a fattori storici e biografici: a quel tempo Rossini già non componeva più opere nuove, Bellini era morto e Donizetti era occupato tra Parigi e Vienna. Verdi era appena caduto con *Un giorno di regno* e solo Pacini, con *Saffo*, poteva vagamente far ombra al compositore di Altamura che aveva ottenuto il suo più grande successo con *Il Giuramento*, oltretutto, sempre nel 1837, a corollario di quest'ondata di riconoscimenti artistici e personali, Mercadante veniva anche scelto come direttore del Conservatorio di Napoli.

Nel *Cenno storico* e ne *La scuola musicale* Florimo incluse estese linee biografiche sui principali compositori che uscirono dal Conservatorio e che egli stesso ebbe modo di conoscere. Per quanto riguarda Mercadante fornì notizie preziosissime, come per esempio l'offerta che il Teatro Principe offrì al compositore nel 1826 per trasferirsi a Madrid, tuttavia il giudizio critico di Florimo sull'opera dell'amico differisce tanto, nelle due pubblicazioni, da mettere in guardia qualsiasi lettore. Da un'aperta ammirazione ed una lode incondizionata espressa nel *Cenno storico*, pubblicato quando Mercadante era ancora in vita, si passa ad una dura critica ed una valutazione nettamente negativa ne *La scuola musicale*. Alcuni studiosi hanno interpretato questo brusco cambio con l'interesse di Florimo nel supportare il predominio artistico di Verdi. Nonostante le differenze tra le due edizioni, Florimo mantiene il 1837 come termine per considerare la riforma di Mercadante tuttavia un passo, presente nel *Cenno storico* e poi cassato ne *La scuola musicale*, dà luce sul vero significato della riforma:

⁹ F. FLORIMO, *Cenno storico della scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, vol. I: 1869; vol. II: 1871.

¹⁰ F. FLORIMO, *Cenni storici sul Collegio di musica di S. Pietro a Majella in Napoli*, Napoli, De Angelis, 1873.

¹¹ F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli, Morano, vol. I: 1881; voll. II, III, IV: 1882, rist.: Bologna, Forni, 1969.

Tanti bei successi conseguiti dal Mercadante in tutte le città d'Italia, in Ispagna e Portogallo, invogliarono i Napolitani a rivederlo in patria: e fu nel 1830 che l'impresario Domenico Barbaja lo impegnò a scrivere una grande opera pel teatro San Carlo. Questa fu *Zaira* [...] l'opera sua ebbe piuttosto buona accoglienza nell'agosto del 1831. Nello stesso anno si recò a Torino, ove scrisse l'opera *I Normanni a Parigi*, che piacque immensamente, ed in cui segnò il principio della sua seconda maniera, che più tardi sviluppò in più ampie proporzioni.¹²

Florimo parla dunque già nel 1869 di “seconda maniera” che profuma di riforma visto che preannuncia “più ampie proporzioni”. In questo caso segnala *I Normanni* come primo titolo del cambio anticipando così al 1831 i prodromi della riforma. Considerando che la *Francesca da Rimini* (1830) non si conosceva e, come visto nei capitoli anteriori, dava inizio ad un periodo di profonda rivoluzione nel linguaggio del compositore, si può ben affermare che quest'ultimo sia il titolo d'inizio della “seconda maniera” invece che *I Normanni a Parigi*. Rimane tuttavia un'incognita: il perché, nella pubblicazione del 1880, Florimo ritiri tutti i meriti a Mercadante, ed ancor di più perché solo in quell'ultima edizione il bibliotecario del conservatorio citi tre lettere sulla riforma che lo stesso Mercadante gli aveva inviato anni addietro. Per completare il quadro, nella pubblicazione del 1869 Florimo loda *Orazi e Curiazi* inneggiando allo stile eroico dell'opera e collazionando diverse critiche entusiaste apparse nei giornali contemporanei mentre, nella pubblicazione del 1880, al contrario, si dimentica dei meriti dell'opera e riconosce che il gran successo de *Orazi e Curiazi* era in realtà merito dei magnifici cantanti che parteciparono alla prima.

3. La riforma secondo Raffaele Colucci, all'origine del pensiero mercadantiano

Colucci (pseudonimo di Enrico Gianni Napoli, 1821-1904) fu drammaturgo, poeta, giornalista e giurista nell'Italia risorgimentale, affermandosi come una delle voci più interessanti nel panorama critico musicale del tempo. Nell'autunno del 1867 scrisse un profilo biografico su Mercadante, pubblicato nel periodico *La scena di Venezia*, ove espone con chiarezza la questione della divisione stilistica delle opere di Mercadante:

Quanto alla fisionomia de' suoi lavori, i critici gli assegnano diversi periodi o maniere che si voglia dire: collocando a capo della prima l'*Elisa e Claudio*, e *Donna Caritea* [...] la seconda iniziata coll'*Ismalia* e la *Nitocri*; e notando per punto culminante della terza gli *Orazii e Curiazii* e la *Virginia*, già presagiti dal *Bravo* e dalla *Vestale*.¹³

¹² F. FLORIMO, *Cenno storico...*, pag. 647.

¹³ R. COLUCCI, “Saverio Mercadante” in: *La scena. Giornale di lettere, musica drammatica e coreografia*, vol. 5, n. 25, 1867. Cfr.: R. R. KOWALS, *Issue of style in Saverio Mercadante's mature operas...*, pag. 17.

Come si nota, rispetto al *Cenno storico* di Florimo, l'opera *Il Giuramento* nemmeno viene nominata da Colucci, tuttavia rimane la netta distinzione tra le opere composte prima del 1830 e quelle successive. Ancora una volta è percepibile sotto gli occhi di tutti il cambio netto vissuto da Mercadante dopo il 1830 ovvero dopo il suo ultimo viaggio a Madrid.

Il giudizio di Colucci è dunque lo spunto che Florimo seguirà nel 1880 depurandolo però di un importante fattore crono-storico. Come riportato sopra, emerge nello scritto di Colucci la netta definizione di un terzo periodo: quello della maturità di Mercadante, che Florimo taglia di netto. È questa una ulteriore prova che evidenzia come i termini cronologici esatti del periodo della riforma del compositore e l'individuazione di precise opere in funzione di spartiacque, non sia stato un compito facile nella storiografia degli studi mercadantiani, nemmeno per i suoi contemporanei. Altra prova a sostegno della tesi lo fornisce l'attenta lettura dello scritto integrale di Colucci. Lì in nessun momento l'autore parla di riforma e, invece che del *Giuramento*, concentra l'attenzione su *Orazi e Curiazi* e *Virginia*, opere composte da Mercadante durante il mandato come direttore del Conservatorio di Napoli. L'importanza dell'articolo di Colucci risiede in questi due punti: compare il primo raffronto tra Mercadante e Verdi e vengono enucleati i principi base che Mercadante stesso aveva esplicitato nella lettera a Florimo del 1838. Considerando che l'articolo di Colucci è del 1867, e che quelle lettere vennero pubblicate da Florimo solo nel 1880, si evince che la riforma di Mercadante era stata nettamente percepita dal pubblico, era cioè pienamente riuscita nella sua realizzazione senza rimanere un progetto teorico, ed aveva empiricamente aperto nuove vie al melodramma italiano – nonostante gli studiosi non concordassero su quale titolo assurgere a esempio della riforma - :

Se noi trascrivessimo qui parecchi dei giudizi della stampa a proposito delle opere del Mercadante nel di lui periodo più felice, quelle lodi e quelle osservazioni, cambiandovisi data, potrebbero parer dettate pel maestro Verdi, tanto gli vanno a capello. Il maggior encomio che gli si fa è per la parte drammatica: poi dei suoi pezzi si mette in rilievo la tessitura corta, il replicarli meno in parte od in tutto, l'abolizione dei lunghi *assolo* nelle grandi scene di assieme, il calore e la vita dell'azione, lo strumentale energico e colorito, un felice impasto, insomma, di Rossini e di Bellini, un magnifico principio d'innovazione tendente a fondere la troppa gagliardia dell'uno, colla troppa dolcezza dell'altro.¹⁴

Come sopra detto, per Colucci gli *Orazi e Curiazi* e *Virginia* rappresenterebbero il culmine della produzione del compositore. In esse il giornalista vede l'unione perfetta dei singoli momenti musicali in una unica struttura drammatica, ciò che spiegherebbe la mancanza di melodie pure e quadrate. Non è azzardato ipotizzare che il *Cenno storico* di Florimo del

¹⁴ *Idem.*

1869 sia debitore dello scritto di Colucci, di due anni anteriore, soprattutto nel giudizio delle opere degli anni Trenta e, in particolar modo, su *Orazi e Curazi*.

4. Baldassarre Gamucci e l'assenza di una riforma nel percorso di Mercadante

Dopo lo scritto di Colucci e la prima pubblicazione del *Cenno storico* del Florimo, troviamo un altro importante documento redatto dal M^o Baldassarre Gamucci (1822-1892), accademico residente dell'Istituto musicale di Firenze, che, il 29 gennaio 1871, lesse il suo studio intitolato: *Intorno alle opere di Saverio Mercadante*. Gamucci era compositore e musicologo, nonché fine cultore delle lettere e della filosofia. Maestro di cappella e direttore dell'Istituto musicale di Firenze, alternò l'attività compositiva con quella saggistica. Gamucci si configura come importante voce nel ritrarre la società del suo tempo, ma soprattutto come portatore d'interessanti e riformatrici idee didattiche: promosse l'educazione musicale in ogni ordine e grado d'istruzione, sostenne l'incremento delle società corali, dei concerti pubblici e delle bande cittadine. Sul versante musicologico lasciò interessanti studi: da Cherubini a Paisiello, da Cimarosa a Thomas, passando appunto per Mercadante.

Il saggio di Gamucci, quasi un encomio funebre a poche settimane dalla scomparsa del compositore, ripercorre brevemente le tappe artistiche di Mercadante. Della sua prima maniera Gamucci evidenzia ovviamente *Elisa e Claudio* confessando che “in essa l'autore non abbandona le orme del suo Mentore [Rossini] e milita anzi al suo fianco”, passando poi a determinare la prima grande svolta artistica indicando il 1831 come anno fondamentale:

Coll'opera *I Normanni a Parigi* scritta nel 1831 per Torino, segnò un secondo periodo, o come dicesi comunemente, ma con poca proprietà, una seconda maniera, nella quale fatto tesoro dei nuovi portati dell'arte, meno appariscente si fa l'imitazione, e più marcata si mostra la sua individualità; e questa si riassume in una maggiore elevatezza di stile, nel modo di armonizzare ricco e sfarzoso, nella scelta di melodie squisite, e spesso originali, nelle frasi lunghe e grandiose, e non prive di effetti di sonorità.¹⁵

Si noti come Gamucci sia restio a parlar di “seconda maniera”, termine che anzi ritiene equivocado, ma concorda nell'individuazione de *I Normanni a Parigi* come l'inizio di un periodo dettato dalle contingenze drammatiche imposte dai novi libretti che circolavano. Aspetto che si può a buon diritto condividere sempre che si riconosca un'influenza reciproca tra i nuovi libretti e le nuove sollecitazioni drammatico-musicali

¹⁵ B. GAMUCCI, *Intorno alle opere di Saverio Mercadante*, in: *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, anno IX, Firenze, Civelli, 1871, pag. 20.

promosse dai compositori. Gamucci prosegue riconoscendo come indubbio capolavoro *Il Giuramento* ove Mercadante “seppe congiungere il sentimento belliniano alla rossiniana grandezza”, opera nella quale “la vena melodica scorre sempre limpida e con eguale fluidità”. A differenza di Florimo e Colucci, Gamucci si centra poi nella *Vestale* volgendo l’interesse non sulla riforma, che continua a non riconoscere nel compositore né a menzionare, quanto ad un’altra caratteristica, tipicamente verdiana:

Nella *Vestale* [...] che è meritamente posta fra i capolavori dell’illustre maestro, si rileva più marcatamente improntato ciò che chiamasi in arte *colore locale*: e se dal lato dell’immaginativa, quest’opera è superata dal *Giuramento*, non lo è del pari nel conservare un carattere sintetico forse meglio determinato.¹⁶

Si segue poi con l’elogio della *Eleonora* “una delle migliori opere di tal genere del repertorio italiano” ed una breve citazione degli *Orazi e Curiazi* dallo stile “magniloquente, grandioso e solenne, come richiedeva il soggetto [...] e qualche volta anzi assordante”. L’analisi delle opere di Mercadante finisce qua, per Gamucci non c’è traccia di riforma, tutto è assoggettato ad una positivista ricerca del genio nelle opere del napoletano. Non viene riconosciuto o studiato un progresso evolutivo, Mercadante viene ridotto ad un valutazione da “semaforo”: avanti se si rintraccia il capolavoro, stop se l’opera non presenta lampi geniali di sbalorditiva creatività. E di questa geniale creatività Mercadante diede prova, secondo Gamucci, con *Elisa e Claudio*, *I normanni a Parigi*, *Il Giuramento*, *La Vestale*, *Eleonora*, *Orazi e Curiazi*.

Purtroppo questa dicotomia valutativa peserà sulla seguente ricezione di Mercadante per circa ottant’anni, bisognerà, infatti, aspettare la metà del secolo successivo per leggere tre innovativi studi che rivaluteranno Mercadante. Nel 1953, con il saggio di Franck Walker, la riforma di Mercadante riacquisterà tutto il suo valore non tanto come spartiacque nel percorso artistico del compositore quanto per le conseguenze che avranno su Verdi. Nel 1985 Santo Palermo pubblica il primo epistolario del compositore, si ha per la prima volta l’accesso a fonti dirette e di prima mano sulle quali basare i successivi studi, emerge un più chiaro quadro sul pensiero di “riforma” stilato da Mercadante in sette lettere e non solo in una, come trasmesso dai volumi di Florimo. Nel 1993 Michael Wittmann metterà in relazione Mercadante non più con Verdi ma con Meyerbeer studiando l’origine e gli stimoli della riforma. Solo nel 2011, infine, viene pubblicata la prima edizione critica di un’opera di Mercadante: *I due Figaro*.

¹⁶ B. GAMUCCI, *Intorno alle opere di Saverio Mercadante...*, pag. 21.

5. La riforma come risultato di molteplici eventi

Con i fondamentali contributi di Walker, Wittmann e Palermo il significato di “riforma” ed il concetto di “nuova maniera” hanno acquistato un significato più profondo, superando la fossilizzazione sul *Giuramento*. Grazie ai nuovi studi degli ultimi anni, la riforma di Mercadante si configura oggi non solo come il risultato dell’esperienza francese. Questa tesi è nata proprio dall’urgenza di dimostrare e dare concreti esempi su come l’esperienza artistica vissuta da Mercadante a Madrid abbia profondamente influito sul suo percorso linguistico. L’ultima opera per il Teatro Príncipe, *Francesca da Rimini*, è dunque in realtà la prima del nuovo stile.

L’individuazione della tappa francese come fondamentale esperienza nella maturazione artistica del compositore risultò, quasi da subito, di capitale importanza negli studi relativi al compositore. Nel momento in cui Mercadante accettò l’invito di Rossini per scrivere un’opera per il Théâtre Italien a Parigi si concretizzarono le condizioni per il cambiamento. Nel suo viaggio nella capitale francese, e nell’esperienza con quel mondo musicale completamente diverso da quello italiano, Mercadante venne in contatto con l’opera di Meyerbeer. A Parigi il compositore d’Altamura assistette alla prima de *Les Huguenots* (29 febbraio 1836) e visse il fiasco del suo titolo parigino, *I briganti* (22 marzo 1836). Questi due momenti lo scossero così profondamente da fargli mettere in piena discussione il suo cammino artistico. Uscito da questa crisi, proporrà un nuovo linguaggio proprio col *Giuramento* (11 marzo 1837). Il primo che fece menzione dell’incontro/scontro Mercadante-Meyerbeer fu Walker nel saggio già ricordato.

L’importanza e gli studi sull’esperienza parigina di Mercadante hanno messo in ombra la tappa spagnola del compositore, fino a pochissimi anni fa completamente sconosciuta. Dalle ricerche su fonti primarie e soprattutto dall’attenta analisi de *I due Figaro*, è emersa la profonda influenza dei generi musicali spagnoli sul linguaggio del compositore. Influenze formali e strutturali. La conoscenza di alcune danze spagnole (fandango, tirana, seguidilla) permise a Mercadante di sperimentare nuovi ritmi con i quali dare maggiore unità alle scene. Le costruzioni formali di altre danze (il bolero in particolare) spinsero Mercadante a sperimentare nelle sue arie nuove forme, spesso di andamento ciclico, che tendevano a conferire unità nella varietà, sia attraverso la ripetizione di motivi che attraverso la loro variazione. Grazie a queste influenze Mercadante iniziò a creare nuove scene unendo la tradizionale forma italiana con i nuovi elementi derivati dai modelli musicali spagnoli.

Dopo *I due Figaro* Mercadante mise mano alla *Francesca da Rimini* e le novità conosciute nel primo viaggio a Madrid furono interiorizzate e attentamente vagliate. Mentre la maggior parte degli studi continua ad identificare il *Giuramento* come l'inizio delle opere riformate, altri spostano il centro d'attenzione su un gruppo di opere precedenti ed *I Normanni a Parigi* rimane il titolo al quale più spesso si ricorre. Vari studiosi contemporanei ne riconoscono la netta differenza con le precedenti opere, Lippmann in particolare ne elogia la nuova facilità melodica raggiunta, assente nelle opere di dieci anni prima,¹⁷ mentre Carli Ballola nota la profonda serietà di intenti che anima *I Normanni*:

Dobbiamo arrivare al 1832, l'anno de *I Normanni a Parigi* per avvertire un decisivo mutamento di rotta nell'iter stilistico del Nostro. In quest'opera su pregevole libretto di Felice Romani, trovano la loro prima convincente affermazione quelle istanze innovatrici che investono un duplice ordine di valori – squisitamente formali, strutturali, linguistici, in una parola, musicali, oltre che drammatici – e che il musicista d'ora in avanti andrà coerentemente perseguendo e sviluppando, senz'altri sbandamenti.¹⁸

Ebbene tutte critiche che si addicono alla perfezione alla *Francesca da Rimini*, opera generatrice de *I Normanni*, precedente di due anni, composta a Madrid sulla base delle sperimentazioni – essenzialmente formali – stimulate dai nuovi modelli spagnoli lì appresi. Essendo la *Francesca* sconosciuta, a causa delle rappresentazioni annullate, va da se che studiosi e musicisti si siano concentrati nel primo titolo utile che sventagliasse ampie novità, i *Normanni* appunto, lasciandosi dietro il vero titolo – *Francesca da Rimini* – nel quale Mercadante profuse già a piene mani tanto oro come nell'opera successiva. Nonostante questa mancanza, l'unico studioso che ravvisò nell'esperienza spagnola il motore progressista fu David Kimbell. Innanzitutto fu lui il primo che concepì la riforma del compositore come risultato di molteplici cause ed in secondo luogo arrivò alla concezione di “riforma” considerata nell'arco dell'intero corpus creativo del compositore. Kimbell, riferendosi alla serie di opere riformate, non solo elenca *Il Giuramento*, *Le due illustri rivali*, *Elena da Feltre* ma include anche *I Normanni a Parigi* precisando tuttavia che la musica era “less brilliant in style, less conventional in form and with some traces of that Bellinian ideal of philosophy”.¹⁹ Tuttavia ciò che più conta è che Kimbell, in questa operazione di nuova analisi, metta in evidenza come il risultato della riflessione della traiettoria stilistica di Mercadante nasca in realtà dal suo incontro con la Spagna.

¹⁷ F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Graz, Koln, 1969, pag. 332.

¹⁸ Cfr.: G. CARLI BALLOLA, *Incontro con Mercadante*, in: *Chigiana XXVI/XXVII*, 1969-70, pp. 465-500 ; *Mercadante e il bravo*, in: *Il melodramma italiano dell'ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-401.

¹⁹ D. KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pag. 477.

Convinzione di chi scrive è che una vera e propria riforma, quando si parla di Mercadante, ci sia stata e la si debba ravvisare partendo proprio dagli scritti che il Maestro indirizzò a Florimo. La genuinità di tali scritti non è da mettere in dubbio, le lettere in precedenza menzionate acquistano il carattere di una confessione, sono dichiarazioni intime, rivolte ad un amico di lunghissima data, conosciuto proprio sui banchi del Conservatorio di Napoli, nell'età degli studi. Le dichiarazioni che Mercadante lucidamente scrive sono affidabili, gratuite, ponderate e dimostrabili, la riforma c'è e si vede. A partire da questi dati certi si può poi costruire uno schema che categorizzi i lavori precedenti e seguenti la riforma, un catalogo probabilmente discutibile ma utilissimo giacché senza categorie non siamo in grado di nominare, definire e quindi conoscere la realtà che ci circonda. Lo schema di seguito proposto suddivide perciò tutti i titoli operistici di Mercadante tenendo conto dell'ordine cronologico, dei fatti biografici e delle innovazioni estetiche presenti, proponendo delle etichette per i vari periodi e la proposta di una nuova suddivisione analitica dell'iter creativo del compositore.

6. Classificazione delle opere di Mercadante

Titolo	Librettista	Teatro	Prima esecuzione
<p align="center"><u>Opere del tirocinio (1817-1821)</u></p> <p align="center">Applicazione dei principi scolastici, consolidazione della tecnica compositiva, conoscenza minuziosa dello strumento "voce" e della morfologia strutturale del linguaggio operistico rossiniano.</p>			
Climene	(anonimo)	Non rappresentata, composta nel 1817 ca.	
L'apoteosi di Ercole	Giovanni Schmidt	Napoli, S. Carlo	19 agosto 1819
Violenza e Costanza	Andrea Leone Tottola	Napoli, Teatro Nuovo	19 gennaio 1820
Anacreonte in Samo	G. Schmidt	Napoli, S. Carlo	1 gennaio 1820
Il geloso ravveduto	Bartolomeo Signorini	Roma, Valle	Ottobre 1820
Scipione in Cartagine	Giacomo Ferretti	Roma, Argentina	26 dicembre 1820
Maria Stuarda regina di Scozia	Gaetano Rossi	Bologna, Comunale	29 maggio 1821

<u>Opere della giovinezza (1821-1826)</u>			
Prima individuazione di una personalità musicale propria e ben riconoscibile, basata sulla proposta di linee melodiche del tutto personali. Prime soluzioni timbriche ed armoniche effettistiche, rafforzamento delle tecniche compositive.			
Elisa e Claudio	Luigi Romanelli	Milano, Scala	30 ottobre 1821
Andronico	Dalmino Tindario	Venezia, Fenice	26 dicembre 1821
Il posto abbandonato ossia Adele ed Emerico	Felice Romani	Milano, Scala	21 settembre 1822
Amleto	F. Romani	Milano, Scala	26 dicembre 1822
Alfonso ed Elisa	(anonimo, dal <i>Filippo</i> di Vittorio Alfieri)	Mantova, Nuovo	26 novembre 1822
Amleto	F. Romani	Milano, Scala	26 dicembre 1822
Didone abbandonata	Pietro Metastasio	Torino, Regio	18 gennaio 1823
Gli Sciiti	A. L. Tottola	Napoli, S. Carlo	18 marzo 1823
Costanzo ed Almerisca	A. L. Tottola	Napoli, S. Carlo	23 settembre 1823
Gli amici di Siracusa	G. Ferretti	Roma, Argentina	7 febbraio 1824
Doralice	(anonimo)	Vienna, Kärntnertor	18 settembre 1824
Le nozze di Telemaco ed Antiope	Calisto Bassi	Vienna, Kärntnertor	5 novembre 1824
Il podestà di Burgos	C. Bassi	Vienna, Kärntnertor	20 novembre 1824
Nitocri	Apostolo Zeno (recitativi), Lodovico Piosasco (arie)	Torino, Regio	26 dicembre 1824
Didone Abbandonata (II ^a versione)	P. Metastasio	Napoli, S. Carlo	31 luglio 1825
Erode	Luigi Ricciuti	Venezia, Fenice	27 dicembre 1825
Ipermestra	L. Ricciuti	Napoli, S. Carlo	29 dicembre 1825
Caritea regina di Spagna	Paolo Pola	Venezia, Fenice	21 febbraio 1826

<p align="center"><u>L'esperienza spagnola: il primo viaggio a Madrid</u></p> <p>Pieno dominio delle abilità melodiche, armoniche e timbriche. Nuovo linguaggio stimolato dal contatto con forme e generi musicali del patrimonio musicale spagnolo, primi esperimenti formali, introduzioni di costrutti melodici derivati dal canto popolare spagnolo.</p>			
Il posto abbandonato (II ^a versione)	F. Romani	Madrid, Príncipe	30 luglio 1826
I due Figaro	F. Romani	Madrid, Príncipe	26 gennaio 1835
<p align="center"><u>Momentaneo ritorno in Italia a causa delle avverse difficoltà comparse a Madrid</u></p>			
Ezio	P. Metastasio, Lodovico Piosasco	Torino, Regio	2 febbraio 1827
Il Montanaro	F. Romani	Milano, Scala	16 aprile 1827
<p align="center"><u>L'esperienza portoghese ed il secondo viaggio a Madrid: la prima maniera</u></p> <p>Libero campo alle sperimentazioni e pieno controllo delle forme codificate da Rossini ora rielaborate e modificate in strutture meno rigide. Interiorizzazione del patrimonio musicale spagnolo e affermazione di una prima maniera. Proposta di nuovi modelli drammaturgici nettamente romantici. <i>Francesca da Rimini</i> è il titolo culmine di questo primo percorso.</p>			
La testa di bronzo ossia la capanna solitaria	F. Romani	Lisbona, Teatro del Barone Quintellanas Larangeiras	3 dicembre 1827
Adriano in Siria	(anonimo, da P. Metastasio)	Lisbona, S. Carlo	24 febbraio 1828
Gabriella di Vergy	A. L. Tottola	Lisbona, S. Carlo	8 agosto 1828
Ipermestra	(anonimo, da P. Metastasio)	Lisbona, S. Carlo	29 settembre 1828
La rappresaglia	F. Romani	Cadice, Principal	21 febbraio 1829
Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio	Stefano Ferrero	Cadice, Principal	10 febbraio 1830
Francesca da Rimini	F. Romani	Non rappresentata	
<p align="center"><u>Il ritorno in Italia e la diffusione della prima maniera</u></p> <p>Le conquiste stilistiche sperimentate in terra straniera sono ora proposte nei teatri italiani ottenendo un vivo riconoscimento e l'apprezzamento di pubblico e critica che evidenzia chiaramente una netta distinzione rispetto ai titoli precedenti</p>			
Zaira	F. Romani	Napoli, S. Carlo	31 agosto 1831

I Normanni a Parigi	F. Romani	Torino, Regio	7 febbraio 1832
Ismalia ossia amore e morte	F. Romani	Milano, Scala	27 ottobre 1832
Il conte di Essex	F. Romani	Milano, Scala	10 marzo 1833
Emma d'Antiochia	F. Romani	Venezia, Fenice	8 marzo 1834
<p style="text-align: center;"><u>Maestro di Cappella nella cattedrale di Novara</u></p> <p>Succeduto a Pietro Generali, Mercadante non lascia l'attività operistica consolidando anzi il suo nuovo stile, ed accettando nuove sfide come quella del <i>Marco Visconti</i>, opera mai realizzata ma dalle feconde conseguenze.</p>			
Uggero il danese	F. Romani	Bergamo, Riccardi	11 agosto 1834
La gioventù di Enrico V	F. Romani	Scala, Milano	25 novembre 1834
Francesca Donato ossia Corinto distrutta	F. Romani	Torino, Regio	11 febbraio 1835
Marco Visconti	(Domenico Bolognese)	incompiuta	
<p style="text-align: center;"><u>L'esperienza francese</u></p> <p>Rossini, come aveva fatto già per Bellini e Donizetti, invitò Mercadante a Parigi per comporre per il Théâtre-Italien. Il successo irrisorio de <i>I Briganti</i> e la conoscenza, nelle stesse settimane, di Meyerbeer e dei suoi <i>Les Huguenots</i> provocano la fine della prima maniera mercadantiana.</p>			
I Briganti	Jacopo Crescini	Parigi, Théâtre-Italien	22 marzo 1836
<p style="text-align: center;"><u>La seconda maniera o le opere della riforma</u></p> <p>Tornato da Parigi, ed ancora con i consigli per il <i>Marco Visconti</i> in mente, Mercadante mette a frutto l'insuccesso de <i>I Briganti</i> e lo studio de <i>Les Huguenots</i>. Propone un secondo indirizzo estetico che egli stesso chiama "rivoluzione" sintetizzando la sua prima maniera e implementandola con l'esperienza parigina.</p>			
Il giuramento	G. Rossi	Milano, Scala	11 marzo 1837
Elena da Feltre	Salvatore Cammarano	Napoli, S. Carlo	Composta nel 1837, rappresentata il 1º gennaio 1839
Le due illustri rivali	G. Rossi	Venezia, Fenice	10 marzo 1838
Il bravo ossia La veneziana	G. Rossi, Marco Marcello	Milano, Scala	9 marzo 1839

**L'ultima maniera: le opere composte come
Direttore del Conservatorio di Napoli**

Libero da ogni commissione, ormai affermato e riconosciuto, Mercadante sperimenta e scrive quasi per se stesso. Sceglie libretti dal sapore arcaico che riveste con un linguaggio sobrio e quasi austero. La successiva critica additerà quest'ultima tappa – ancora tutta da studiare - come conservatrice e antiquata. Fu in realtà l'ultima apollinea espressione di un melodramma profondamente stravolto, che Mercadante colorerà con un linguaggio armonico ricercato, con una scansione ritmica inquieta e talora bizzarra, con un'orchestrazione sorprendentemente all'avanguardia.

La Vestale	S. Cammarano	Napoli, S. Carlo	10 marzo 1840
La solitaria delle Asturie, ossia la Spagna recuperata	F. Romani	Venezia, Fenice	12 marzo 1840
Il proscritto	S. Cammarano	Napoli, S. Carlo	4 gennaio 1842
Il reggente	S. Cammarano	Torino, Regio	2 febbraio 1843
Leonora	Marco D'Arienzo	Napoli, Nuovo	5 dicembre 1844
Il vascello di Gama	S. Cammarano	Napoli, S. Carlo	6 marzo 1845
Orazi e Curiazi	S. Cammarano	Napoli, S. Carlo	10 novembre 1846
La schiava saracena ovvero il campo di Gerosolima	Francesco Maria Piave	Milano, Scala	26 dicembre 1848
Virginia	S. Cammarano	Napoli, S. Carlo	Composta nel 1849/1850, prima rappr. 7 aprile 1866
Medea	Cammarano	Napoli, S. Carlo	1 marzo 1851
Violetta	M. D'Arienzo	Napoli, Nuovo	Composta nel 1851/1852, prima rappr. 10 gennaio 1853
Statira	D. Bolognese	Napoli, S. Carlo	8 gennaio 1853
Pelagio	M. D'Arienzo	Napoli, S. Carlo	12 febbraio 1857
Caterina di Bromo	S. Cammarano	incompiuta	

CAPITOLO VII

Esegesi dell'edizione critica

Este capítulo se centrará en el análisis de los principales modelos y metodologías utilizados para las ediciones críticas de las óperas de Rossini, Verdi, Donizetti e Bellini, en orden de proyectos editoriales. La restitución crítica de cada ópera requiere metodologías y técnicas que, si es verdad que comparten patrones científicos y teóricos, cambian por cada título operístico, porque cada título nació, se representó y se difundió bajo condiciones artísticas, culturales y económicas únicas.

Es preciso subrayar entonces como una única metodología a seguir para la edición crítica de las óperas no existe. En este sentido el estudio, el análisis y la descripción de las metodologías aplicadas para la restitución moderna de los varios autógrafos de las óperas italianas del siglo XIX, que ya se publicaron, es un elemento fundamental para la metodología de esta tesis. Es este el contenido del presente capítulo que proporcionará las bases teóricas y prácticas que han sido aplicadas para la edición crítica de la ópera Francesca da Rimini de Mercadante.

En este capítulo se presenta entonces un estudio comparado sobre las diferentes soluciones filológicas que varios musicólogos han adoptado a la hora de enfrentarse a los títulos de los mayores operistas italiano del Ottocento.¹

1. La critica dell'edizione

Ogni testo, figurativo, letterario o artistico, è un fenomeno sociale che coinvolge non solo l'autore, le sue intenzioni ed il suo processo creativo, ma anche la comunicazione di tali intenzioni al pubblico. Per quanto riguarda un testo musicale, il percorso si complica poiché interviene un altro attore: l'interprete, il quale, con il suo bagaglio, introduce un nuovo passaggio nella trasmissione del testo. Spesso l'interprete è stato latore della creazione di un nuovo testo che, a volte, ha sostituito la fonte originaria, complicando ulteriormente la ricerca e la restituzione di un testo "originale". Da queste semplici basi Grier riassunse la complicatissima genesi della creazione di un testo critico musicale sottolineando che:

¹ Cfr.: J. GRIER, "Editing", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. VII, pp. 885-895; G. INGLESE, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 2006.

the piece [...] resides equally in the score and in the performing conventions that govern its interpretation at any particular historic moment [...] the work exists in a potentially infinite number of states, both as a score and as a performance.²

Parlando di partiture d'opera non c'è da dimenticare che ogni fonte si riferisce ad una specifica rappresentazione. La forma materiale nella quale un'opera è giunta sino a noi dipende in larga misura dal contesto storico-produttivo nel quale vide la luce. Questa combinazione tra elementi storici e materiali è il primo fattore che influisce sul lavoro critico. Ogni periodo nella storia della musica presenta differenti condizioni di produzione, rappresentazione e trasmissione delle partiture operistiche, fattore che determina un diverso approccio e una diversa metodologia filologica per ogni testo preso in questione.³ Spesso solo la fortuna di nuovi ritrovamenti può aiutare a delucidare situazioni altrimenti inestricabili. Le ultime opere di Monteverdi, per esempio, sono giunte sino a noi in pochissime copie manoscritte, non autografe, e spesso in contraddizione tra loro. In questo caso i problemi sono molteplici e le decisioni diventano dei dilemmi. Un caso più fortunato è quello del *Tolomeo* di Händel. L'edizione di Friedrich Chrysander del 1878 si basava, correttamente ma con varie lacune, sull'autografo del 1728; la successiva, curata da Michael Pacholke e pubblicata nel 2000, tenne in considerazione otto differenti fonti – sconosciute a Chrysander – che hanno permesso la correzione di considerevoli errori e la restituzione di un testo definitivo completo ed accurato.⁴

Le opere di Rossini e Verdi sono accomunate solo dall'enorme popolarità che hanno riscosso e riscuotono. Dei due autori conserviamo partiture autografe, innumerevoli copie manoscritte, qualche volta materiali d'uso, riduzioni per canto e piano e qualche sporadica partitura stampata coeva. Tuttavia la differenza è enorme: mentre Rossini non s'interessò della pubblicazione dei suoi lavori, se non per stabilire quanti diritti dovesse incassare, Verdi, al contrario, lavorò fianco a fianco con Ricordi partecipando in prima persona alla pubblicazione dei suoi titoli. Puccini invece, a causa del suo metodo lavorativo, cambiava e modificava ripetutamente le sue partiture tanto che Ricordi doveva aggiornare continuamente le versioni stampate. In mezzo a questo piccolissimo campionario di situazioni emerge poi il caso, più unico che raro, della

² J. GRIER, *The critical editing of music: history, method, and practice*, Cambridge, Cambridge University press, 1996, pp. 22-23, (versione spagnola: *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akhal Música, 2008) Colgo qui l'occasione per ringraziare Patricia Brauner ed il suo lavoro "Theories of editing" in fase di pubblicazione, sul quale questo paragrafo si basa.

³ Cfr.: L. AVERSANO, *La produzione italiana a stampa in Italia nell'Ottocento*, in: C. Fiore (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 341-362.

⁴ R. STROHM, *Review of Handel, Tolomeo*, in: *Notes. Quarterly journal of the music library association* vol. 59, n. 4, giugno 2003, pp. 980-983.

Francesca da Rimini, della quale possediamo l'autografo completo, una copia, alcune parti staccate ma nessuna traccia di rappresentazione o riutilizzazione del materiale preparato.

Un'edizione critica deve prendere in considerazione tutto il materiale creato dall'autore e che si possa considerare parte dell'opera. La pubblicazione dell'edizione dovrà essere dunque completa e dovrà fornire all'interprete tutte le risorse per poter effettuare delle scelte in caso, per esempio, di varie versioni presenti. Al contempo l'edizione critica deve fornire metodi e criteri storicamente documentati, per facilitare tali scelte e mettere in condizione l'interprete di comprendere la scrittura musicale all'interno del suo contesto. In questo complicato processo lo studioso dovrà prendere in considerazione fonti dirette (autografo, copie manoscritte e stampate, parti staccate) ed indirette (carteggi, recensioni, documenti amministrativi, fonti biografiche, ecc.) per produrre un testo che sia contemporaneamente un campo di possibilità per l'interprete ed una rigorosa linea da seguire. In questo processo il curatore dell'edizione dovrebbe astenersi dal presentare scelte personali? A tal proposito due eminenti filologi hanno espresso le due posizioni chiave oggi seguite. Walter Greg osserva:

It is impossible to exclude individual judgment from editorial procedure: it operates of necessity in the all-important matter of the choice of copy-text and in the minor one of deciding what readings are possible and what not; why, therefore, should the choice between possible readings be withdrawn from its competence? Uniformity of result at the hands of different editors is worth little if it means only uniformity in error; and it may not be too optimistic a belief that the judgment of an editor, fallible as it must necessarily be, is likely to bring us closer to what the author wrote than the enforcement of an arbitrary rule.⁵

mentre Caraci Vela, in maniera più positivista, scrive:

La filologia [...] ha per oggetto un testo quale documento di cultura e per scopo la restituzione del testo medesimo nella forma più vicina possibile a quella che esso aveva quando l'autore lo considerò compiuto, o, nel caso di un testo che l'autore non arrivò mai a considerare tale e sul quale esercitò la sua attività correttoria, nella forma che attesta l'opera al livello più avanzato in quella direzione.⁶

Anni dopo, sempre Caraci Vela, propose un approccio meno distante ed asettico allargando la riflessione e lo studio del testo musicale prendendo in considerazione le relazioni tra l'autore del testo, coloro che l'hanno usato, trasmesso ed interpretato in ogni tempo:

⁵ W. GREG, *The rationale of copy-text*, in: *Studies in Bibliography* n. 3 (1950), The Bibliographical Society of the University of Virginia, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 19-36.

⁶ M. CARACI VELA, *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale, Studi e testi musicali: nuova serie*, 4, Lucca, LIM, 1995, pp. 3-35.

la riflessione di un testo musicale allo scopo di procurarne la restituzione critica, valutandone sia il rapporto con l'autore sia quello con chi nel tempo ne ha usufruito e lo ha tramandato e, così facendo, lo ha di volta in volta interpretato.⁷

Alcuni principi basilari nel lavoro di edizione critica rimangono comunque invariati. L'intero processo si può dividere in tre grandi fasi, più o meno elaborate a seconda della quantità e qualità del materiale a disposizione, del metodo compositivo del compositore preso in questione, dello stato di conservazione del materiale e del periodo di produzione:



In definitiva obiettivo di un'edizione musicale è quello di produrre la base per ogni esecuzione e provvedere alla parte tangibile dell'opera musicale, ovvero la partitura e/o lo spartito. L'importanza di provvedere a una edizione che sia critica è dunque fondamentale considerato che, finché il curatore non ha ben svolto il suo lavoro nessun musicista può interpretare con sicurezza una partitura, nessun analista analizzarla con precisione e nessuno storico o critico può studiarla con proprietà.⁸

2. In principio fu Rossini

Nel 1971 si diede avvio alla prima monumentale impresa riguardante la pubblicazione in edizione critica dell'opera omnia di un operista italiano dell'Ottocento. Si trattava di Gioacchino Rossini, nel pieno di una *renaissance* economico-culturale, che vide in pochi anni la risurrezione e la riproposta al grande pubblico del cigno di Pesaro, data la

⁷ M. CARACI VELA, *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*, vol I: *Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*, Lucca, LIM, 2005, pp. 18-20.

⁸ W. EMERY, *Editions and Musicians: a survey of the duties of practical musicians & editors towards the classics*, Londra, Novello, 1957, pag. 14.

situazione tramutato in araba fenice. Dopo ben otto anni di studi e ricerche, nel 1979 venne dato alle stampe il primo frutto del progetto: *La gazza ladra*. Il lungo periodo di gestazione dipendeva dal fatto che la pubblicazione era in realtà un ardito esperimento che non poteva contare sull'esempio di nessuna esperienza previa. Il volume ebbe una piena riuscita, artistica e filologica, cosicché l'intero progetto seguì. A oggi, dopo più di trent'anni dall'avvio, il termine dell'opera omnia di Rossini è ormai vicino e quell'esperienza, all'inizio timida e poco incoraggiante, lasciò una proficua eredità.

Da subito ci si rese conto che pubblicare edizioni critiche musicali non aveva senso se non in un processo strettamente legato alla pratica. Fu così che dal 1980 la Fondazione Rossini, responsabile scientifica delle edizioni, iniziò a collaborare con il Rossini Opera Festival che tutt'oggi rappresenta ed esegue le opere in processo di edizione, permettendo così un'immediata verifica del lavoro svolto, da un punto di vista filologico e pratico. Alcuni dettagli sono apprezzabili solo in fase di esecuzione nonostante si possa passare mesi a decidere su una legatura o una dinamica, cosicché la pubblicazione, con Ricordi, della partitura definitiva dopo questo collaudo assicura il miglior livello raggiungibile, ciononostante nessuna edizione critica è scevra da piccoli o grandi errori, a volte divertenti sviste tipografiche altre volte problemi più seri.

Il lavoro di edizione critica delle opere di Rossini si presentò da subito vasto e complesso. Emerse così la necessità di pubblicare, di pari passo alle partiture, tutta una serie di documenti e fonti, strettamente connesse con il lavoro editoriale, di fondamentale importanza per la contestualizzazione delle partiture stesse e dalla forte autonomia bibliografica e storiografica. Nacque così la pubblicazione dell'epistolario rossiniano, inteso non soltanto come *corpus* di lettere scritte da Rossini o a lui indirizzate, ma anche come raccolta di documenti e carteggi d'impresari, cantanti, scenografi, librettisti legati alle vicende creative e biografiche del compositore. Prima della musica vengono le parole, nel rispetto e nell'importanza della parte testuale si diede così avvio a una collana parallela con la pubblicazione di tutti i libretti usati da Rossini, fornendo in copia anastatica le prime edizioni e i testi delle più importanti riprese delle opere del compositore. Da notare che questa collana non pretese fornire l'edizione critica dei libretti ma solo la ristampa delle prime edizioni. Ovviamente l'edizione critica di un testo letterario è abbastanza diversa da quella di un testo musicale, per cui ha bisogno di specialisti dedicati, con competenze che non appartengono ai musicologi. Su questo punto è aperto un dibattito sulla circostanza di affidare ai musicologi anche l'edizione critica del libretto delle opere sulle quali lavorano, se da un lato si raggiungerebbero coerenza e uniformità al testo operistico, potendo parlare così di vera completezza di una partitura

critica, dall'altro si rischierebbe di confondere le responsabilità ed incorrere in errori che i filologi letterari saprebbero evitare.⁹

I criteri editoriali dell'edizione critica delle opere di Rossini vennero chiaramente esposti in vari congressi e pubblicati in due numeri del Bollettino del Centro Rossiniano di Studi. Nel primo di questi i tre responsabili del progetto (Cagli, Zedda e Gossett), introdussero una rigorosa metodologia che trovava nel rimando all'autografo la base di ogni edizione rossiniana.¹⁰ In un secondo capitolo precisarono che l'intera collezione avrebbe avuto un totale di 75 volumi divisi in otto sezioni (opere teatrali, musiche di scena e cantate, musica sacra, inni e cori, musica vocale da camera, musica strumentale, *péchés de vieillesse*, varie). Nella parte più cospicua dello scritto delinearono le procedure editoriali generali, l'organizzazione strutturale di ogni volume, il trattamento delle fonti e la struttura del commento critico. La metodologia adottata fu accuratamente definita partendo dagli attenti studi sul metodo compositivo di Rossini.

Negli autografi di Rossini è chiaramente percepibile, nella grande maggioranza dei casi, la sua volontà. L'autore sembra basarsi su un insieme di norme e convenzioni ben consolidate, che gli permettevano correre spedito nella composizione, soffermandosi nei dettagli che avevano bisogno di attenzione. Partendo dal basso Rossini costruiva l'ordito armonico dei suoi numeri aggiungendo di pari passo la voce e alcuni dettagli melodici affidati all'orchestra. In questa fase indicava più o meno chiaramente agogica e dinamica. Successivamente completava la partitura e dettagliava, ove riteneva necessario, fraseggi e nuova dinamica. Questo metodo compositivo, quasi da "affresco", permette una completa e piena comprensione dell'insieme della pagina musicale ma una perdita di dettagli. È su questo punto che il comitato direttivo dell'edizione di Rossini decise di intervenire criticamente sul testo estendendo parecchi segni considerati "ovvi" senza distinguerli tipograficamente. Se da un lato si raggiungeva un altissimo grado di intelligibilità del testo dall'altro si lasciava parecchio margine interpretativo al concetto di "ovvio". Chi redige l'edizione in generale non necessariamente è il fruitore finale, ed ogni soggetto avrà il suo punto di vista su ciò che considera ovvio o no. Tuttavia è proprio su questo margine che si basa il carattere scientifico dell'edizione critica delle opere di Rossini.

⁹ La discussione emerse con più vigore durante la preparazione del progetto per l'edizione critica nazionale delle opere di Bellini, impulsata soprattutto da uno dei tre membri del comitato direttivo, il musicologo e filologo Alessandro Roccatagliati, distintosi particolarmente per i suoi ampi studi su libretti e librettisti italiani dell'Ottocento.

¹⁰ B. CAGLI, P. GOSSETT, A. ZEDDA, *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* n. 1, 1974, pp. 5-34.

Secondo il Comitato Direttivo, obiettivo dell'edizione critica è un testo musicale che soddisfi lo studioso e il musicista. Mentre il musicista richiede una partitura senza troppi segni che disturbino, il musicologo richiede che il testo originario non sia alterato dal curatore:

Queste esigenze, non sempre coincidenti, sono state conciliate con un oculato compromesso fra l'applicazione rigida della regola che impone di evidenziare qualsiasi intervento del curatore e il ricorso a una metodologia che accoglie l'estensione automatica di un segno che non può essere diverso, limitando la differenziazione con artifici grafici a quelle aggiunte che possono comportare alternative, anche remote.¹¹

Secondo Cagli, Gossett e Zedda infarcire la partitura di parentesi quadre, puntini, tratteggi snaturerebbe il senso stesso del dettato rossiniano. E non si può che condividere questo punto proprio in virtù del *modus operandi* di Rossini sopra citato. Sul problema di ciò che è ovvio e sulla chiarezza dei modelli esplicitati da Rossini il loro ragionamento è ancora una volta chiaro e definitivo:

Rossini [...] si limita sovente a fornire chiari modelli di coloriti, articolazioni, fraseggi, staccati, segni interpretativi vari, senza ripeterli ogni volta che il frammento si ripresenta e senza estenderli verticalmente a tutti gli strumenti concomitanti. Il rifiuto di porre sullo stesso piano le aggiunte che non hanno alternative e quelle che comportano invece responsabilità piccole o grandi del curatore concorre a mettere in luce i veri interrogativi dell'autografo e le risposte che ad essi vengono date.¹²

Parole che poggiano su anni di esperienza e studio, alle quali non si può far altro che dare credito. Ogni scelta, tuttavia, non elimina quella vena di soggettività di chi sceglie. Una soggettività alla quale sempre ci si può appellare. Così fece Gossett mettendo mano *ex novo* ad una nuova edizione del *Barbiere di Siviglia*, nella quale quegli stessi modelli usati da Rossini ed estesi nella precedente edizione curata da Zedda, sono stati riletti producendo nuove soluzioni.¹³

Nonostante oggi siano in corso due edizioni parallele delle opere di Rossini, quella di Pesaro e la nuova, iniziata da Gossett per Bärenreiter, la metodologia scientifica usata non è cambiata, e ciò proprio grazie ai rigorosi criteri editoriali che vennero stabiliti. Nel

¹¹ *Criteri dell'edizione* ripetuti in ogni edizione critica delle opere di Rossini, es.: G. ROSSINI, *Zelmira. Edizione critica a cura di Helen Greenwald e Kathleen Kuzmick Hansell*, sez. 1, vol. 33, tomo I, Pesaro, Fondazione Rossini, Ricordi, 2005, pp. XIII-XIX.

¹² *Ivi*, pag. XIII.

¹³ Cfr.: G. ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia (Almaviva o sia l'inutile precauzione). Edizione critica a cura di Alberto Zedda*, sez. 1, vol. 17, Pesaro, Fondazione Rossini, Ricordi, 2009; G. ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia. Almaviva o sia l'inutile precauzione. Edited by Patricia Brauner*, Kassel, Bärenreiter, 2008.

Bollettino del Centro Rossiniano di Studi del 1992,¹⁴ Patricia Brauner pubblicò diverse norme integrative per i curatori delle future edizioni, che soprattutto chiarirono come comportarsi di fronte ad una vasta gamma di variabili non sempre di facile gestione. Considerata l'estrema vicinanza tra la scrittura rossiniana e quella di Mercadante si estrapolano qui le linee guida utilizzate nell'edizione di Rossini che ben si conformano anche per i lavori di Mercadante. Da notare che le seguenti linee guida sono state utilizzate in gran parte anche per le edizioni di Bellini e Donizetti, conseguenza del fatto che entrambi questi autori condividevano lo stesso processo nello scrivere le loro opere.¹⁵

Notazione grafica

- Si segue **il taglio degli strumenti traspositori** così come indicato nell'autografo
- Il numero e la direzione delle **gambe delle note** seguono regole precise
- Il doppio gambo in strumenti solisti viene sostituito con **"a 2"**, viceversa e solo quando indicato da Rossini si usa **"Solo"**
- **Le terzine** vengono indicate con un 3 se le note sono collegate, o con $\sqrt[3]{}$ se sono scollegate
- I **passaggi ripetuti** e quelli indicati **"come sopra"** sono scritti per esteso. Le parti indicate **"all'8va"** sono trascritte nell'ottava corretta. L'abbreviazione di ottavo è sempre sciolta, quelle dal sedicesimo in poi mantenute, sempre che non presenti staccato o marcato
- L'intervento del curatore è in **carattere tipografico minore** per note o pause, **punteggiato** per legature, tra **parentesi quadre** per staccati, accenti, alterazioni, forcelle, dinamica e agogica
- **La notazione dell'autografo**, travature e collegamenti tra note, viene **conservata**
- Tutte le **indicazioni di tempo e dinamica** sono riportate secondo il metodo moderno e sciolte

Testo poetico

- **La punteggiatura** del testo è **quella del libretto**, e si modernizza la grafia
- **Le didascalie estese** dal libretto vanno tra parentesi tonde, quelle estrapolate da altre fonti o aggiunte dal curatore tra quadre
- **Le altezze** sono **indicate** a partire dal do centrale segnato come do³, il segno - indica note successive, il + le note in accordo

Commento critico

- Ogni stringa di commento sarà generalmente formata dal **numero della battuta** corrispondente, dalla **fonte** che si commenta, dal **tempo** all'interno della battuta alla quale si fa riferimento seguito dallo **strumento/voce** al quale ci si riferisce

¹⁴ P. BRAUNER, *Opera Omnia di Gioacchino Rossini: norme editoriali integrative per i curatori*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, n. 32, 1992, pp. 157-169.

¹⁵ per problemi generali sulle edizioni di Rossini cfr: P. BRAUNER, *Editing Rossini*, in: E. Senici (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 216-228; P. GOSSETT, *The Operas of Rossini: problems of textual criticism in Nineteenth-Century Opera*, Tesi dottorale, Princeton University, 1970.

Ordinamento della partitura

- **la disposizione degli strumenti** segue la prassi moderna, l'ordine originale compare nel commento critico
- l'estremità sinistra dei pentagrammi è collegata da linee che raggruppano famiglie strumentali, la lunghezza di tali stanghette riflette **i raggruppamenti degli strumenti**
- **i nomi degli strumenti** seguono la prassi moderna
- **il nome del personaggio** viene esplicitato all'inizio del pentagramma quando canta la prima volta e ripreso per intero ogni qualvolta riappare dopo un'assenza da uno o più sistemi
- **le battute** vengono **numerate** a partire dalla prima completa
- **l'ultimo pentagramma** è denominato e riservato al *basso*, ovvero l'insieme di violoncello e contrabbasso, tranne quando vengono specificate parti autonome

Estensioni

- **Indicazioni interpretative evidentemente comuni** tra varie parti strumentali di struttura ritmica e melodica identica, vengono estese senza parentesi o note

Normalizzazioni

- **Passi identici che hanno indicazioni interpretative differenti** devono attentamente essere vagliati dal curatore che, se comprova l'assenza di una logica spiegazione che possa adombrare una precisa volontà dell'autore, potrà scegliere ed uniformare i passi in maniera coerente, indicando in nota lo stato dell'autografo
- **Contrasti verticali illogici di ritmo** vengono standardizzati
- **Contrasti verticali illogici di dinamiche** vengono standardizzati seguendo la regola del maggior dispendio del segno calligrafico
- La contemporanea presenza di **cresc.** e **<** viene standardizzata scegliendo uno dei due simboli
- Quando nell'autografo il **modello d'articolazione di una frase** ricorre più volte, viene esteso a tutti i passi essenzialmente identici senza ricorrere a note
- **Differenze minime di articolazioni** o legature sono eguagliate senza ricorrere a note là dove la volontà dell'autore sia chiara

Aggiunte

- I rarissimi **interventi di carattere interpretativo** che il curatore decide di introdurre dovranno essere presentati sempre con caratteri tipografici specifici
- **La mancanza, illogica, di note** a parti di strumenti che, all'epoca di Rossini, erano impossibilitati per motivi tecnici a fare (es.: il mi^5 dell'oboe), possono essere aggiunte, con caratteri più piccoli, e segnalate in note
- Quando uno strumento ha indicato **dolce, leggero, sottovoce** senza altri coloriti, si aggiunge *p* o *pp* tra parentesi quadre

Correzioni

- **Gli errori nell'autografo** che presentano soluzioni univoche vengono emendati senza differenziazione tipografica. Quelli con soluzioni meno ovvie vengono risolti con differenziazione tipografica. È sempre d'obbligo riportare nella nota critica lo stato dell'autografo

3. Verdi va a Chicago

Il peso storico, artistico e culturale di Giuseppe Verdi influi notevolmente anche nel momento di prender mano i suoi autografi per rilasciare edizioni critiche che erano ormai rese necessarie da anni di abusi sul testo. Il suo pensiero, soprattutto trasmesso attraverso il suo carteggio, divenne di tale importanza estetica che influi decisamente anche sul lavoro editoriale delle nuove edizioni critiche. Basti per tutti la lettera che il Maestro scrisse a Giulio Ricordi l'11 aprile del 1871:

Io voglio un solo creatore, e mi accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto...io non ammetto né ai cantanti, né ai direttori la facoltà di creare, che, come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso...volete un esempio?: Voi mi citaste altra volta, con lode, un effetto che Mariani trae dalla Sinfonia della *Forza del Destino*, facendo entrare gli *ottoni in sol*, con un fortissimo. Ebbene: io disapprovo quest'effetto. Quelli ottoni a mezza voce, nel mio concetto, dovevano, anzi non potevano esprimere, che il Canto religioso del Frate. Il fortissimo di Mariani, altera completamente il carattere, e quello dello squarcio, diventa una fanfara guerriera, cosa, che non ha nulla a che fare col soggetto del Dramma, in cui la parte guerresca, è tutt'affatto episodica. Ed eccoci sulla strada del barocco e del falso.¹⁶

L'enorme diffusione ed il favore crescente delle opere verdiane fece sì che Ricordi fosse costretto a preparare con estrema rapidità i materiali d'uso per le esecuzioni. Se si considera che le empiriche tecniche editoriali di allora erano fortemente condizionate dalle frenetiche esigenze di produzione e diffusione non ci si stupirà dei molteplici e a volte gravi errori che vennero commessi e perpetrati nei titoli di Verdi.

Trattandosi di Verdi, il movimento a tutela delle sue opere nacque molto prima della decisione di pubblicare i suoi capolavori in edizione critica. Nel 1958 Denis Vaughan si mise a confrontare le edizioni circolanti del *Falstaff* e della *Messa da Requiem* con i rispettivi autografi, giungendo alla conclusione che le differenze tra l'autografo e la pubblicazione Ricordi ammontavano a 8000 nel *Falstaff* ed a 27000 nel *Requiem*.¹⁷ Si aprì un caso internazionale che giunse ad una interrogazione parlamentare che condusse alla fondazione dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, con sede a Parma. Mentre abbondava la polemica, casa Ricordi conferì a Mario Parenti il compito di correggere almeno gli errori più grossolani ed evidenti dei titoli verdiani, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, nel frattempo, i passi per un protocollo da seguire per iniziare a pubblicare le edizioni critiche

¹⁶ M. CONATI, *Verdi: interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000, pag. 328.

¹⁷ P. GOSSETT, *Dive e Maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 133-135.

non conducevano da nessuna parte.¹⁸ Il primo volume del monumentale progetto, *Nabuccodonosor*, vide la luce solo nel 1987 per opera di Roger Parker. Il virtuoso tandem creato coinvolgeva l'Università di Chicago per la parte scientifica e Casa Ricordi per quella editoriale. L'operazione era così complicata e mastodontica che solo una grande istituzione accademica profusamente fornita di risorse e mezzi, poteva gestire l'ambiziosissimo programma della pubblicazione critica dell'opera omnia del Maestro di Busseto. Grazie soprattutto al lavoro di Philip Gossett, l'Università di Chicago fu investita di tale compito. Nel 2015, dopo quasi trent'anni d'attività e grandi risultati, il progetto giungerà al termine.

Tornando al *Nabucco*, il lavoro di Parker fu condotto con estrema parsimonia e lentezza per produrre, alla fine, un risultato di altissimo valore.¹⁹ Durante questa prima esperienza emersero subito le due grandi sfide del progetto. In primo luogo il duro contenzioso per recuperare fonti e materiali autografi, tutt'oggi gelosamente custoditi dai discendenti di Verdi a Villa Sant'Agata. In secondo luogo la necessità di operare con una metodologia filologica nuova che tenesse conto dell'immensa quantità di fonti a disposizione e nuovi criteri per restituire il testo verdiano. Il compositore lasciò partiture dense di segni, dalle calligrafiche intenzioni a volte applicate in modo chiaro altre volte meno. La scrittura verdiana era un'operazione di cesellatura, che tendeva a segnare i minimi dettagli, molte volte stilati in estrema fretta, e poi sottoposti a minuziose revisioni. Come se non bastasse al materiale finale si aggiungevano, per gioia del musicologo, una enorme quantità di fonti preliminari autografe. Data la delicata e complicata situazione, ad oggi i criteri editoriali da seguire per l'edizione critica delle opere di Verdi non sono pubblicati ufficialmente poiché in continuo aggiornamento. All'inizio degli anni Ottanta Gossett redasse una prima versione, poi modificata con il contributo di Martin Chusid, David Lawton, Luciana Pestalozza, Luciano Petazzoni, Andrew Porter, David Rosen, Oliver Strunk, Luigi Ferdinando Tagliavini, Denis Vaughan e Alberto Zedda. Quello che si presenta di seguito è un estratto dei criteri editoriali nella loro ultima revisione, quella dell'aprile del 2011.

Nel presentare la metodologia seguita per l'edizione Verdi un punto emerge con forza: i criteri editoriali adottati si basano sulle norme preparate e usate per la *Neue*

¹⁸ Cfr.: D. LAWTON, *Why Bother with the New Verdi Edition?*, in: *Opera Quarterly*, n. 2, 1984-1985, pp. 43-54. In questo saggio si riassumono le tre principali motivazioni che giustificarono la nascita dell'edizione Verdi: 1) alcune opere di Verdi non erano mai state pubblicate 2) i nuovi studi hanno portato alla luce numerosi materiali inediti e autografi 3) le partiture in circolazione erano piene di errori e non riflettevano le intenzioni del compositore.

¹⁹ R. PARKER, "The Critical Edition of *Nabucco*", in: *Opera Quarterly*, 5/2-3 (1987), pp. 91-98.

Mozart Ausgabe,²⁰ per l'*Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*²¹ e per la *New Berlioz Edition*.²² Nonostante questo magnifico lavoro di sintesi, Gossett è il primo che riconosce che le norme stabilite per l'edizione critica del compositore italiano valgono per gran parte della sua produzione, eccetto che per i due ultimi capolavori, *Otello* e *Falstaff* - per il quale un attento e specifico studio è in corso - considerando che Verdi stesso partecipò in prima persona al lavoro di edizione e prima pubblicazione delle due partiture. A differenza di tutti gli altri criteri editoriali, quelli dell'edizione Verdi classificano le fonti da usare (vedi schema pag. 190: *Gerarchia e utilizzo fonti nelle edizioni critiche dell'opera omnia di Giuseppe Verdi*). Il nocciolo dei criteri editoriali ripete essenzialmente quelli usati per Rossini, in particolare nei casi di correzioni, estensioni, ordinamento della partitura, commento critico e testo. Altri punti sono stati appositamente studiati per adattarsi ai particolari casi delle fonti verdiane.

3.1 Legature d'espressione

Nonostante Verdi lasciasse i suoi autografi nella più completa manifestazione ultima delle sue volontà, ad oggi alcuni problemi sull'interpretazione dei suoi segni rimane, primo e più astioso fra tutti quello della comprensione delle legature d'espressione. Su questo complicato versante i criteri editoriali per le sue opere impartono le seguenti direttive:

- il curatore aggiunge sempre legature tra appoggiature o acciaccature e la nota principale
- due o più strumenti scritti su uno stesso rigo avranno una sola legatura se procedono omoritmicamente
- negli autografi quando una legatura inizia nel recto di una pagina spesso non viene proseguita nel suo verso, e viceversa. Solo quando il curatore identifica un chiaro modello può estendere la legatura senza segni particolari o note
- nei seguenti casi il curatore può completare le legature mancanti senza distinzione tipografica o note: a) se ci sono chiari modelli ai quali riferirsi b) se non ci sono logiche musicali nel punto di partenza o di arrivo della legatura c) quando l'inizio o la fine della legatura non sono presenti ma hanno una sola ed univoca soluzione presentabile
- quando una legatura manca in una parte ma, da un attento esame critico della partitura, è evidente la necessità della sua presenza, si aggiunge la detta legatura ma tratteggiata. Questa regola segue il principio secondo il quale le legature non devono essere automaticamente estese tra un gruppo strumentale e l'altro
- se il curatore decide di allungare una legatura completando un segno di Verdi lo farà adottando la linea continua per rispecchiare la volontà del compositore,

²⁰ G. VON DADELSON, *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Basel, Bärenreiter, 1967.

²¹ B. CAGLI, P. GOSSETT, A. ZEDDA, *Criteri per l'edizione critica...*, pp. 5-34.

²² AA.VV., *Hector Berlioz. New edition of the complete works, issued by the Berlioz centenary committee London in association with the Calouste Gulbekian fundation*, Kassel, Bärenreiter, 1967.

completata con tratteggi per indicare l'aggiunta. Nel caso di una legatura più piccola si farà altrettanto mettendo sempre in nota lo stato dell'autografo.

3.2 Segni dinamici

Come per le legature anche i vari segni espressivi di dinamica presentano parecchie difficoltà interpretative. Nel rispetto della scrittura verdiana, della restituzione del testo critico e della più ampia leggibilità le seguenti norme regolano estensioni e correzioni dei segni dinamici:

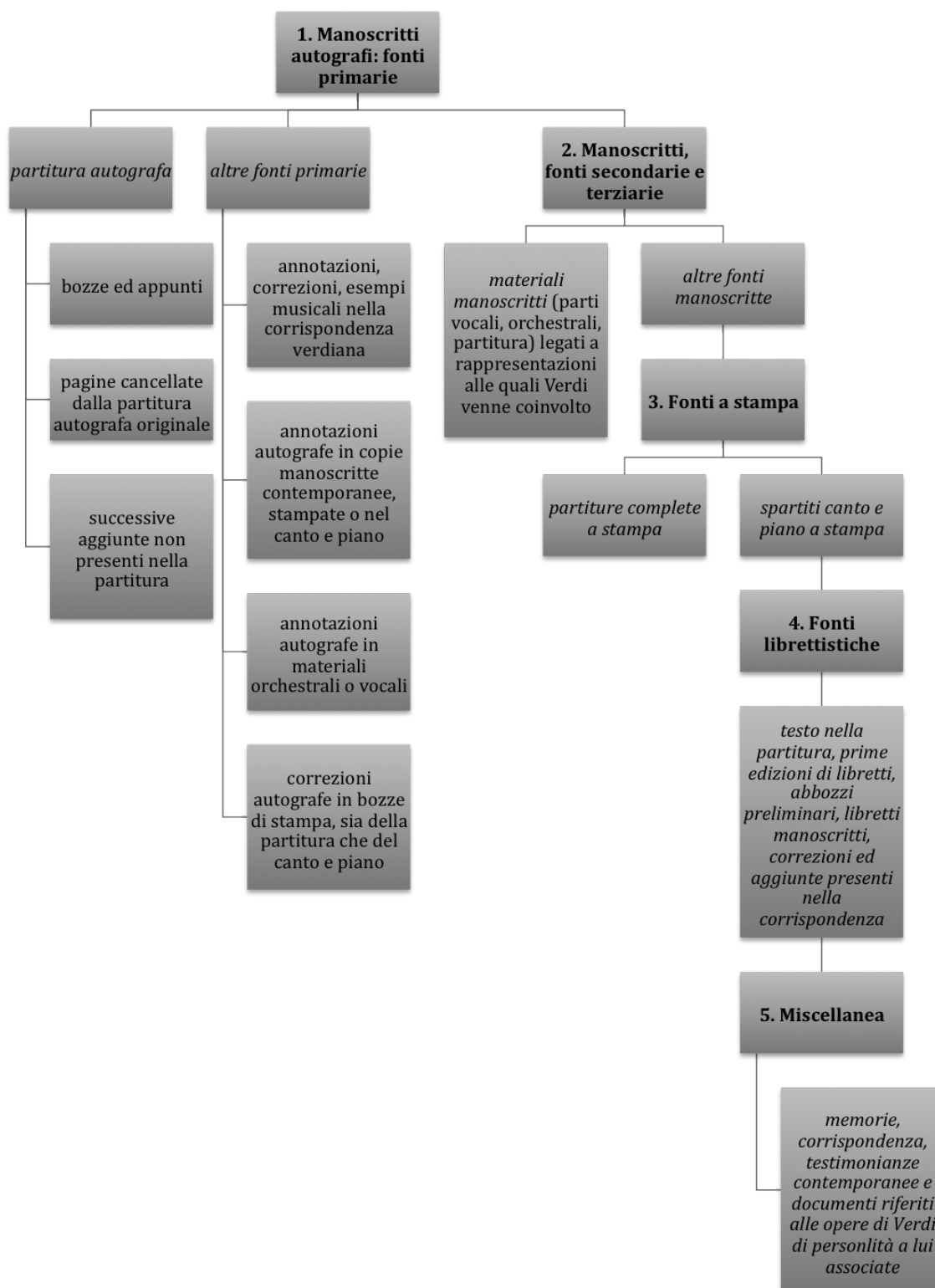
- le differenti sfumature tra strumenti anche appartenenti alla stessa famiglia vengono rispettate
- le incongruenze tra segni presenti nel basso e nelle altre parti sono così risolte: quando il basso presenta un *f* e le altre parti un *ff*, il segno nel basso viene così normalizzato: *ff* intendendo con il corsivo l'ultimo stadio della modifica normalizzato
- quando il curatore decide di modificare un segno di Verdi lo si segnerà in romanico e in una nota a piè di pagina il segno originale di Verdi
- le estensioni di segni in alcune parti che ne sono prive verranno scritte in corsivo ripetendo il segno generale che appare nella partitura
- quando Verdi segna dinamiche nel mezzo di due battute o attraverso esse tale da non poter definire con precisione dove la dinamica inizia il curatore prenderà una decisione basandosi su modelli più o meno simili presenti nella stessa partitura scrivendo in tondo su una parte ed in corsivo sulle altre
- dinamiche assenti per interi passaggi non vengono suggerite dal curatore a meno che non vengano prese da autorevoli fonti secondarie

3.3 Note mancanti

Occasionalmente in qualche parte può darsi il caso di note non scritte, ma evidentemente necessarie alla logica musicale. In questo caso il curatore può aggiungerle seguendo le seguenti regole:

- se derivanti dalla lettura della fonte principale saranno reintrodotte in carattere minore
- se la nota aggiunta deriva da fonti secondarie verrà aggiunta tra parentesi quadre
- se proposte dal curatore saranno aggiunte tra parentesi quadre ed in carattere minore
- le note mancanti per deficienze tecniche degli strumenti ottocenteschi non verranno aggiunte, sebbene nel commento critico potrà presentarsi una valida soluzione.

Gerarchia e utilizzo fonti nelle edizioni critiche delle opere di Giuseppe Verdi:



4. Un caso disperato: Donizetti

Quando nel 1988 il Comune di Bergamo e casa Ricordi diedero inizio all'edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, emersero immediatamente due enormi problemi: la quantità di opere lasciate dal compositore e le enormi difficoltà filologiche nel studiarle. Per quanto riguarda il primo punto, la soluzione si trovò con facilità: Donizetti non avrebbe goduto di un completo recupero della sua opera ma solo di una selezione di lavori, tra i quali quelli ancora oggi in repertorio ed alcuni considerati particolarmente significativi per la conoscenza del compositore e della sua epoca.²³ Il secondo problema dipendeva da due fattori: **1)** il metodo e la fretta compositiva di Donizetti **2)** la travagliata genesi della maggior parte dei titoli, elementi che saturano gli autografi di segni. Tra gli interventi più comuni si possono trovare cambi nell'orchestrazione, nel fraseggio, nella struttura dei brani, nel libretto - per causa della censura - o nella partizione degli atti per ragioni pragmatiche. Ovviamente non mancano interventi, spesso del tutto spuri, sulle linee vocali.

Assieme a questi problemi si aggiunge il difficile recupero dei materiali autografi o di prima mano, tant'è che la prima avvertenza nei criteri editoriali pubblicati dai due responsabili della collana, Gabriele Dotto e Roger Parker, cita: "Le edizioni si baseranno per quanto possibile sulle fonti originali, e nella maggior parte dei casi avranno a fonte principale il manoscritto autografo del compositore".²⁴ A causa di queste enormi difficoltà, dal 1988 ad oggi, ovvero in venticinque anni, sono state pubblicate undici partiture critiche (*Maria Stuarda, La Favorite, Il campanello, Poliuto, Le convenienze ed inconvenienze teatrali, Dom Sébastien, Linda di Chamounix, Pia de' Tolomei, Deux hommes et une femme-Rita, Betly e Maria di Rohan*) e sono state rese disponibili cinque partiture a noleggio (*Adelia, Anna Bolena, La fille du régiment/La figlia del reggimento, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia*).

Mentre gli autografi di Rossini possono essere accostati a dei grandi affreschi dalla completa intelligibilità globale e quelli di Verdi a minuziosi incisioni dai ricercatissimi dettagli, gli autografi di Donizetti possono essere paragonati a dei progetti, a volte dettagliati in qualche particolare, altre volte solo con la traccia di pure intenzioni. Questa particolarità è assieme croce e delizia durante il lavoro sugli autografi del compositore, una chiara decisione è stata presa a tal riguardo dai direttori dell'edizione:

²³ Prefazione ripetuta in ogni edizione critica delle opere di Donizetti, es: G. DONIZETTI, *Il Campanello. A cura di Ilaria Narici*, Milano, Ricordi, Comune di Bergamo, 1996, pp. VII-VIII.

²⁴ *Ivi*, pag. VII.

[...] le partiture autografe donizettiane sono dei “diari di lavoro” che in molti punti rivelano strati compositivi precedenti (battute cancellate, parti vocali modificate, ritocchi alle parti strumentali, ecc.). Naturalmente tale materiale è di grande interesse per coloro che vogliono studiare la metodologia compositiva donizettiana; ma, non essendo strettamente pertinente agli scopi della presente edizione, verrà segnalato e trattato nelle Note solo quando la presenza di tali strati compositivi può creare problemi per l’identificazione del testo definitivo.²⁵

A proposito dell’autografo come “diario di lavoro”, e delle difficili circostanze creative, valga per tutti il caso della *Maria Stuarda*. Composta per il Teatro S. Carlo di Napoli nel 1834, l’opera fu duramente colpita dalla censura e vietata dopo che il compositore l’aveva terminata. L’instabilità del clima politico e l’alterco tra due prime donne durante il finale primo, l’una nei panni di Maria Stuarda, l’altra nel ruolo di Elisabetta, divennero elementi che portarono alla proibizione del titolo. Solo un anno dopo, l’opera, profondamente modificate e col titolo di *Buondelmonte*, venne presentata al S. Carlo. Il ritrovamento dell’autografo della *Maria Stuarda* presso la collezione Nydahl a Stoccolma, servì come definitivo input per la pubblicazione critica della partitura, e da quel giorno Maria poté tornare ad insultare Elisabetta con il celeberrimo “vil bastarda”.²⁶ La pubblicazione dell’edizione critica di *Maria Stuarda* è rimasta, in un certo senso, parziale, nonostante l’arduo lavoro filologico. I curatori dell’edizione decisero di ignorare *Buondelmonte*, la variante censurata della *Maria* che prima si rappresentò, nonostante vi sia ampia disposizione di materiale per portare a termine il lavoro su quel titolo (tra cui una partitura parzialmente autografa alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli ed una trentina di pagine autografe alla Pierpont Morgan Library).²⁷

A parte le astiose difficoltà dell’avventura donizettiana, i criteri editoriali adottati per l’edizione critica seguono in parte quelli già predisposti per l’edizione di Rossini con alcune importate modifiche, rese necessarie per risolvere alcune caratteristiche tipiche della scrittura del compositore bergamasco:

- per la grafia degli strumenti a percussione viene seguita in genere la lezione della fonte principale
- le abbreviazioni per indicare le note ribattute vengono sciolte solo quando ciascuna nota porta un segno d’articolazione

²⁵ *Ivi*, pag. VIII.

²⁶ G. DONIZETTI, *Maria Stuarda. Edizione critica a cura di Anders Wiklund*, Milano, Ricordi, Comune di Bergamo, 1997.

²⁷ P. GOSSETT, *Dive e Maestri...* pp. 184, 254, 591, 616.

- quando esistono differenze tra il testo del libretto e quello della fonte principale, viene favorito quest'ultimo a meno che non sia errato o incoerente
- Viene modernizzata l'ortografia di Donizetti tranne quando tale intervento modificherebbe la fonetica
- Per indicare un passaggio legato Donizetti scrive una serie di brevi legature d'espressione che vengono rispettate e non "modernizzate"
- L'impossibilità nel distinguere negli autografi tra i segni di fp e fz l'edizione segue uno o l'altro a seconda del contesto nel quale si trova
- Nelle figurazioni giambiche Donizetti spesso scrive un accento tra le due note, l'edizione sceglie sempre la collocazione dell'accento sulla nota più lunga
- Donizetti scriveva per i timpani usando due grafie: a volte li usava come strumenti traspositori indicando, com'era prassi, la tonica e la dominante, altre volte precisava le note d'effetto. Una ulteriore complicazione per l'esecutore moderno riguarda le dissonanze che risultano nei passaggi cromatici, dovute all'impossibilità di cambiare rapidamente l'accordatura sugli strumenti dell'epoca. L'edizione critica rispetta la grafia autografa investendo l'interprete di una responsabilità decisionale sui cambiamenti che decide di effettuare.

5. E venne Bellini

Alla luce dell'esperienza delle edizioni di Rossini, Verdi e Donizetti, e nel contesto di un più ampio panorama europeo che ha visto nascere le edizioni critiche dei lavori di Mozart, Berlioz, Wagner e, recentemente, Meyerbeer, nel 1999 si diede avvio all'edizione critica nazionale delle opere di Bellini, conosciute e tramandate fino ad allora dalle cosiddette edizioni "di tradizione". Ancora una volta la presenza di Casa Ricordi, proprietaria della gran parte degli autografi, fornì il necessario supporto per le pubblicazioni in collaborazione e con il contributo del Teatro "Vincenzo Bellini" di Catania. Com'è ben evidente la riproposizione della formula di collaborazione tra un editore musicale specializzato e un teatro lirico – memore l'esperienza pioniera del lavoro su Rossini – diede la possibilità ai curatori dei titoli di verificare direttamente il loro lavoro sulla base dell'esperienza dell'ascolto e dell'allestimento. Direttori dell'edizione sono Fabrizio Della Seta, Alessandro Roccatagliati, Luca Zoppelli.

Dal punto di vista quantitativo l'opera di Bellini è quella che presenta meno problemi, si tratta di un totale di dieci melodrammi, musica vocale da camera, musica sacra e strumentale, praticamente il caso diametralmente opposto a quello di Donizetti. Dal punto di vista filologico gli autografi belliniani spesso presentano varianti d'autore che

devono essere prese in considerazione. Queste discrepanze, a volte, sono così numerose da rendere necessaria la pubblicazione dello stesso titolo in due versioni.

Per stabilire le linee guida del nuovo progetto editoriale e far tesoro delle precedenti esperienze si organizzò una tavola rotonda alla quale parteciparono alcuni tra i più importanti musicologi con esperienza nel campo delle edizioni critiche.²⁸ Da quell'incontro emersero dubbi, proposte e soluzioni poi tradotte nelle linee guida applicate alla prima pubblicazione della collana.²⁹ Furono essenzialmente quattro i punti che furono ampiamente dibattuti e affrontati nella ricerca di nuove soluzioni.

5.1. Leggibilità del testo musicale.

La questione non era in realtà un pretesto della cosiddetta filosofia dell'edizione, bensì un problema di ordine pratico-economico: la restituzione di un prodotto in una forma chiara, precisa e lineare avrebbe determinato il suo apprezzamento e la sua diffusione commerciale. Anche in questo versante ci si dovette confrontare con il metodo di lavoro di Bellini. Come succede con Verdi, gli autografi del compositore di Catania sono investiti di una miriade di segni carichi di significato, tuttavia a differenza del genio di Roncole, Bellini sembra molto più preciso e determinato nello scriverli. Da questo riscontro si è deciso di optare per quattro differenti tipi di intervento da parte del curatore, che in realtà non sono altro che la conferma della metodologia usata nelle edizioni di Rossini, Verdi e Donizetti:

- a) *interventi effettuati senza differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico*: per estensioni ovvie in parti simili e nelle ripetizioni e per le quali esista un chiarissimo modello inequivocabile
- b) *interventi effettuati con differenziazione tipografica ma senza nota nell'apparato critico*: per estensioni, correzioni o integrazioni non ovvie ma richieste dal contesto della partitura
- c) *interventi effettuati senza differenziazione tipografica ma con descrizione in una nota nell'apparato critico*: per correzioni di errori che ammettono una sola soluzione ma per i quali si vuole specificare lo stato della fonte principale
- d) *interventi effettuati con differenziazione tipografica e con descrizione in una nota nell'apparato critico*: per tutte quelle estensioni, integrazioni e correzioni non ovvie effettuate dal curatore e per le quali è doverosa una attenta spiegazione

²⁸ F. DELLA SETA, *L'edizione critica delle opere di Bellini alla luce dell'esperienza delle edizioni di Rossini, Donizetti e Verdi*, in: *Vincenzo Bellini, verso l'edizione critica. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 347-380.

²⁹ F. DELLA SETA, *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini. Criteri editoriali*, in: *Vincenzo Bellini, verso l'edizione critica. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 381-414.

Nonostante le quattro categorie siano ineccepibili trovo che non rispettino una unità organica che metta in relazione partitura e commento critico. Come si fa, per esempio, ad individuare un intervento che ha una nota critica se non viene segnato con una diversa tipografia in partitura? (È il caso “c”). Di riflesso, come si fa a conoscere il motivo di un segno con tipografia differente presente in partitura del quale non si trova una nota critica? (Caso “b”). Rimango del parere che per una più chiara e immediata visualizzazione degli interventi del curatore invece di usare differenti caratteri tipografici sarebbe molto più utile l’uso di diversi colori nella stampa del lavoro: in rosso tutti quei segni e interventi che rimandano ad importanti commenti critici, corrispondenti al punto “d”, in blu quelli del punto “c”, in verde quelli al punto “b”. L’idea della presente edizione critica della *Francesca da Rimini* era proprio quella di sperimentare questa proposta. Purtroppo però ogni progetto è indipendente dal suo fallimento e l’idea è stata abbandonata poiché il programma usato per la scrittura di musica, Finale – ma anche Sibelius ha la stessa pecca - non offre questa possibilità, rendendo così impossibile la realizzazione di una stampa che usi il codice colore per segnalare differenti informazioni.

5.2. Leggibilità dell’apparato critico

Nonostante un commento critico non sia fatto per essere letto, non è questa una motivazione per trattarlo con sufficienza, anzi una edizione critica è tale proprio per gli apparati critici che presenta. Una conquista che non parve ovvia dall’inizio, la prima edizione critica dei testi di Dante per esempio, pubblicata dalla Società Dantesca Italiana nel 1921, non pubblicò le note critiche ai testi pubblicati, privando di un elemento fondamentale il lavoro filologico svolto. A differenza dell’impostazione dei commenti critici delle edizioni di Rossini, Verdi e Donizetti la soluzione utilizzata nelle edizioni di Bellini mi sembra di grande utilità. Le note critiche nelle edizioni di Bellini sono raggruppate per sezioni tematiche permettendo così di conoscere in modo ordinato e chiaro tutti gli interventi riguardanti un medesimo aspetto del testo. La struttura del commento relativo a ciascun numero nelle edizioni di Bellini è la seguente:

- ❖ Descrizione della fonte principale
- ❖ Genesi del brano
 - Esame delle varianti / modifiche
- ❖ Note critiche
 - Testo verbale
 - Testo musicale
 - Problemi generali
 - Problemi specifici delle parti vocali
 - Problemi specifici delle parti orchestrali

5.3 La presenza di differenti versioni della stessa opera

È alquanto difficile che un'opera italiana dell'Ottocento non abbia conosciuto modifiche, varianti, alterazioni apportate nel suo peregrinare tra vari teatri. In alcune occasioni sono cambiamenti apportati dallo stesso autore al fine di accomodare il suo lavoro a determinate e contingenti circostanze, altre volte sono modifiche finalizzate ad ottenere una migliore versione dopo la verifica pratica in teatro, altre volte infine sono cambi del tutto privi di autorità. Come più volte ricordato "edizione critica" non vuol dire "testo definitivo, unico ed inamovibile" bensì la proposta di tutte le possibili scelte, ordinate per creare una versione il più vicina possibile alle volontà dell'autore, lasciando al contempo un campo aperto affinché l'interprete possa scegliere tra i materiali proposti (quando presenti).

La restituzione dell'opera così come fu eseguita nella sua prima rappresentazione, criterio sul quale si base la maggior parte delle edizioni critiche, non sempre è la scelta migliore, seppure sia la convenzione meno problematica. A tal proposito emerge con forza un caso esemplare nell'edizione critica del *Guillaume Tell* di Rossini. La responsabile dell'edizione, Elizabeth Bartlet, decise di prendere come versione definitiva quella stabilita a partire dalla sesta rappresentazione all'Opera di Parigi, ovvero l'ultima alla quale partecipò direttamente Rossini. Così facendo spostò in appendice il Terzetto del quarto atto tra Mathilde, Jemmy, Hedwige (già tagliato dopo la prima) e la preghiera di Hedwige (già tagliata durante le prove). Le molteplici versioni delle opere di Bellini e gli intricati casi che hanno generato queste varie versioni, hanno portato alla redazione del seguente protocollo che indica al curatore il margine di operatività che può avere nel restituire criticamente il testo belliniano:

- *Sezioni eliminate o ripristinate*, il curatore potrà scegliere di:
 - Pubblicare la sezione soppressa all'interno del testo principale – con segni opportuni-
 - Pubblicarla in appendice
 - Pubblicarla nel commento critico
- *Trasposizioni*, il curatore potrà:
 - Pubblicare la sezione nella tonalità presente nella fonte principale segnalando la possibilità di una trasposizione
 - Pubblicare la sezione nella tonalità presentata da altre fonti presentando la versione della fonte principale in appendice
- *Varianti melodiche nelle parti vocali*
 - Si dovrà pubblicare la versione presente nella fonte principale. Le varianti, presenti nell'autografo o in altre fonti secondarie, potranno essere pubblicate:
 - ◆ In pentagrammi supplementari aggiunti alla versione principale
 - ◆ In note a piè del testo musicale
 - ◆ In appendice

- ◆ Nel commento critico
 - *Varianti nella strumentazione*
 - Il curatore dovrà pubblicare la versione presente nel testo principale e riprodurre in appendice o nel commento critico le varianti incontrate

5.4 Il libretto

L'edizione belliniana conferma la necessità e l'importanza di pubblicare il testo poetico prima della partitura, ovviamente la domanda sorge spontanea: quale testo pubblicare? L'obiettivo è di pubblicare la struttura letteraria che il compositore ebbe di fronte durante il processo creativo che lo porterà alla partitura, principio alla base anche dell'edizione verdiana. Così facendo si esclude sia la pubblicazione del testo che si incontra sotto le note della partitura, sia quello pubblicato nella prima rappresentazione. Compito del curatore dell'edizione critica è allora quello di ricostruire il libretto così come il poeta lo diede al compositore, quale si può desumere dall'esame comparativo di stesure manoscritte, libretti a stampa, abbozzi musicali e partiture.

Di fatto il concetto stesso di libretto, nel corso dell'Ottocento, è quello di una struttura sulla quale il compositore costruisce il suo ordito drammaturgico. Come la filologia insegna, bisogna ricostruire o recuperare la versione "più pura" di un testo, per cui il proposito dell'edizione belliniana è affascinante e arduo.

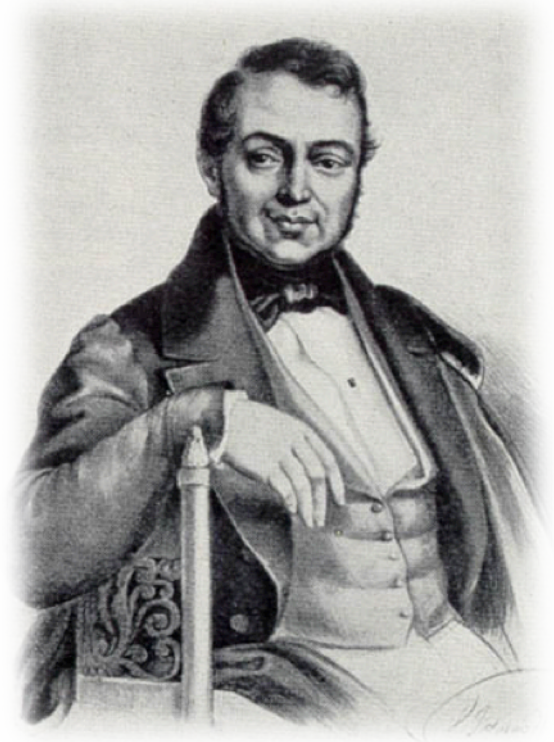
Nonostante il proposito sia di altissimo livello, ed augurabile una sua diffusione a livello generale, ritorniamo, amaramente, a scontrarci con la realtà. Per quanto riguarda Mercadante, per esempio, siamo di fronte ad una situazione più unica che rara. *I due Figaro*, per esempio, si rappresentarono solo nove anni dopo la data di composizione e del libretto di quella rappresentazione non è rimasto traccia. Il libretto stampato in quell'edizione critica è stato, dunque, per forza quello tratto dalla partitura. Per la *Francesca da Rimini* ancora si aspetta una prima rappresentazione mondiale, va da sé che il libretto presentato nella presente edizione critica è quello presente nella partitura autografa. Nonostante questo problema non si è rinunciato a sottolineare le modifiche che intercorrono tra il libretto usato da Mercadante e quello di Romani usato come modello, seppur non si conosca l'autore di quelle modifiche, considerando che il Teatro Principe non aveva, a differenza del S. Carlo di Napoli, della Scala di Milano o del Regio di Torino, un librettista ufficiale che si occupava espressamente delle modifiche.

Come accennato ad inizio capitolo, ogni partitura è il risultato di un processo unico ed irripetibile al quale non si possono adottare schemi metodologici precostituiti. Se per le opere di Rossini, Bellini e Verdi si può pensare ad una edizione critica del libretto per la *Francesca da Rimini* no, un caso che arricchisce il panorama di studi filologici musicali e

che crea un precedente per successivi lavori che, chissà, presenteranno caratteristiche molto simili.



Felice Romani



Saverio Mercadante

Dalla collaborazione tra Mercadante e Romani nacque la *Francesca da Rimini*, l'opera non venne mai rappresentata, e tutt'oggi aspetta una prima esecuzione assoluta.

Nella foto i due protagonisti.

Mercadante utilizzerà ben 17 libretti di Romani, nell'arco della sua produzione operistica, attestando così la sua assidua ed alta stima nei confronti del letterato.

PARTE SECONDA

Francesca da Rimini

Edizione critica

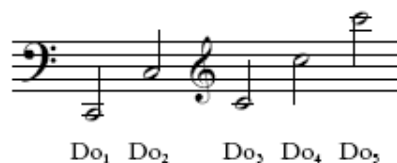
Edizione Critica

APPARATO CRITICO

Tavola delle abbreviazioni

A	autografo
b, bb	battuta / e
Cb	contrabbasso
Cl	clarinetto / i
Cor	corno / i
Coro B	bassi del coro
Coro C	contralti del coro
Coro S	soprani del coro
Coro T	tenori del coro
f., ff.	folio, folii
Fg	fagotto / i
Fl	flauto / i
Fra	Francesca
Gue	Guelfo
Gui	Guido
Isa	Isaura
Lan	Lanciotto
M	Mercadante
Ms., Mss	manoscritto / i
Ob	oboe / i
Ott	ottavino
Pa	Paolo
r	recto
Tmp	timpani
Trb	tromba / e
Trbn	trombone / i
v	verso
Vc	violoncello / i
VI	violini
Vle	viole

1·, 2·, 3· ecc. indicati dopo il numero della battuta si riferiscono al primo, secondo, terzo, ecc. tempo della stessa. Le note musicali citate seguono il seguente schema delle altezze:



Nel commento critico due o più note interessate in un accordo saranno collegate con “+”, se intese come in successione saranno collegate con “-”. I suoni citati riferiti agli strumenti traspositori indicano, salvo se specificato diversamente, quelli scritti, anche le note di Cb e Ott sono citate sulla base dell’altezza scritta, non reale. Nelle note critiche un trattino tra due battute coinvolge tutte quelle comprese nell’intervallo, estremi inclusi, una virgola pone invece l’attenzione su battute singole.

Tavola delle fonti principali

Autografo:

A Bologna, Biblioteca della musica, Partitura autografa.

Copia manoscritta e parti staccate:

E-Mm Madrid, Biblioteca Histórica Municipal. Copia partitura e parti staccate, sia strumentali che vocali (chiamate “per suggerire”) incomplete

Fonti dell'edizione

Autografo

A: Bologna, Biblioteca della musica, Partitura autografa, segnatura UU28.

È il manoscritto autografo della *Francesca da Rimini*, fonte principale usata per la presente edizione. Come illustrato nei capitoli I e II, e come ben visibile sulla prima pagina dell'autografo, Mercadante terminò l'opera il 24 novembre 1830 a Madrid. La biblioteca fa parte del complesso “Museo Internazionale e biblioteca della Musica di Bologna” diviso in due sedi. La gran parte del materiale bibliografico, tra cui l'autografo in questione, è consultabile nella sede di Piazza Rossini 2. La biblioteca comprende la famosa raccolta di volumi appartenuta a Padre Martini che conserva manoscritti di importanza capitale, tra cui autografi di Mozart, Rossini, Donizetti e Mercadante, musica a stampa dal '500 al '700, ed una collezione di più di 12000 libretti. L'intera collezione, raccolta dal musicista e musicologo, corse un serio pericolo durante l'invasione napoleonica. Lo stesso Cherubini, da Parigi, vista l'importanza della collezione, incitava al trasporto completo della collezione al Conservatorio di Parigi, del quale era direttore, rischiando in verità di macchiarsi del delitto di lesa patria. Grazie all'intervento di Stanislao Mattei, nel 1816 il patrimonio bibliografico venne messo in salvo e fu donato al Liceo musicale di Bologna. Nel corso dell'Ottocento la biblioteca accrebbe notevolmente il suo patrimonio, in primo luogo grazie al deposito di partiture prodotte dall'attività didattica del Liceo che annoverò fra i suoi allievi Rossini, Donizetti e Respighi. Un apporto fondamentale lo diede anche il Direttore Gaetano Gaspari grazie al quale importantissime acquisizioni arricchirono la biblioteca, fu anche il primo che catalogò in modo esemplare tutto il materiale librario, questo catalogo - che porta il suo nome - è ancora oggi abbastanza valido. Nel 1942 il Liceo musicale venne trasformato nel Regio Conservatorio di Musica, e nel 1959 venne istituito il Civico Museo Bibliografico Musicale per la tutela del patrimonio librario. È dal 2004 che il Civico museo ha preso la denominazione di “Museo internazionale e biblioteca della musica”. La biblioteca è una delle più importanti al mondo, in particolare per la raccolta di

storie della musica apparse dal Quattrocento al Settecento. Il patrimonio si aggira sui 17.000 volumi tra i quali spiccano la prima edizione dell'*Harmonices Musices Odhecaton* di Petrucci - la prima stampa musicale interamente a caratteri mobili - il manoscritto Q15, unica testimonianza del repertorio polifonico quattrocentesco italiano, e, più vicino a noi, l'autografo del *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

L'autografo di *Mercadante* è rilegato in un unico volume, in pelle rossa con tagli colorati in nero e dorso con inserto di pelle. I fascicoli rilegati all'interno mantengono le dimensioni originali e nessuna rifilatura posteriore è apprezzabile. Ogni f., in formato oblungo, misura ca. 35cm x 24cm. Il contenuto, l'analisi e la numerazione di ogni fascicolo verrà presentata nel commento critico, di seguito le diverse tipologie di carta da musica usate, tutte senza filigrana e dello stesso colore:

carta a 20 pentagrammi	Nn. 1 (introduzione), 2 (cavatina Francesca), 7 (finale primo da f. 111r a 129v), 9 (coro scena ed aria Francesca).
carta a 16 pentagrammi	Nn. 3 (terzetto), 5 (coro), 6 (duetto), 7 (finale primo, da f. 93r a f. 110v), 8 (scena ed aria Lanciotto), 10 (quartetto), 12 (finale secondo, da f. 261r a 264r).
carta a 14 pentagrammi	Tutti i recitativi, N. 4 (cavatina Paolo), N. 11 (scena ed aria Paolo), N. 12 (finale secondo, da f. 241r a 260v).
carta a 12 pentagrammi	spartitino con trbn, trb, tmp del N. 10, spartitino con trbn e tmp del n. 12.

L'utilizzo di un solo tipo di carta per i recitativi suggerisce la loro stesura dopo la composizione di tutti i numeri e quindi la loro distribuzione all'interno della partitura. Secondo questa deduzione le due arie soliste di Paolo così come il finale secondo risulterebbero, verosimilmente, gli ultimi numeri dell'opera ad essere composti, considerando che utilizzano la stessa carta. Come da prassi le carte da musica con meno pentagrammi vennero utilizzate solo per i rinforzi mentre i cambi di carta effettuati durante la stesura dei due finali si resero necessari per poter includere tutto l'organico strumentale, i solisti ed il coro nelle conclusioni d'atto. Per tutto l'autografo si può riconoscere una sola mano, quella dell'autore. Ogni f. è numerato nel margine inferiore destro a matita con un numero progressivo, apposto dal catalogatore. Ogni f e bifolio presenta anche una numerazione a penna, nel margine superiore destro o sinistro, indicante l'ordine dei fascicoli per ogni numero, anche questa è una numerazione progressiva e continua. La struttura dell'autografo è dunque la seguente: [I r - II v: vuote], 1 r - 268 v, [III r - IV v: vuote]. In qualche pagina è presente il timbro dell'istituzione: "Liceo Musicale G. B. Martini Bologna / Biblioteca".

Copia manoscritta della partitura

E-Mm: Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, MUS 367-3. I, II, III, IV.

Mercadante, Saverio / Francesca da Rimini / Opera

Il manoscritto di Madrid è la prima copia diretta tratta dall'autografo, incaricato da Ramon Carnicer ed effettuato dai copisti: José Rodríguez Solís, "primer apuntador para opera y verso".¹ Grazie ai preziosi documenti conservati presso l'Archivo de la Villa de Madrid, possiamo ricostruire la storia completa di questa copia. Prima dell'uscita di scena di Mercadante, il teatro incaricò la copia completa della partitura della *Francesca da Rimini*. Nell'inventario delle spese del teatro, con data 12 marzo 1831, alla voce "operas nuevas compradas por la empresa, en poder del Maestro Carnicer" si legge: "Mercadante, *Francesca da Rimini*, apuntado nuevo: 2000 [reales]".² Considerando che Mercadante se ne andò da Madrid il 19 febbraio 1831 portandosi via l'opera, si deduce che ebbe modo di vedere la copia tratta dal suo autografo della *Francesca*, in questa copia, nel margine superiore destro, è presente oltretutto il cognome del compositore in grafia molto simile al suo autografo. Con certezza si può affermare che la copia custodita nella Biblioteca Histórica di Madrid sia stata autorizzata dallo stesso compositore. Un dato curioso, nello stesso inventario delle spese, la copia della *Francesca da Rimini* fu quella che costò di più, altre opere nuove o di successo costarono molto meno. Le opere di Bellini, per esempio, costarono: *Il Pirata* 1000 reali, *La Straniera* 900 reali, quelle di Pacini: *La Vestale* ed *I crociati in Tolemaide* 1500 reali, di Rossini: *Mosé in Egitto* 1000 reali e *Maometto II* 800.³

Come già scritto, quando Mercadante lasciò per la seconda ed ultima volta Madrid, portò con sé l'autografo della *Francesca da Rimini* con l'intenzione di vendere l'opera nelle piazze italiane. Dalla sua corrispondenza scopriamo che il primo, ed unico, tentativo lo fece con il Teatro alla Scala. L'affare tra Crivelli, impresario teatrale del teatro milanese a quel tempo, e Mercadante non andò a buon fine, scrive Mercadante a Florimo il 12 ottobre 1831: "già ti dissi che misi al divieto l'affare di Milano, atteso che l'impresa Crivelli si nega di accordarmi la proprietà [della *Francesca da Rimini*] e voleva pagare per Opera vecchia col godere i dritti d'un'opera nuova".⁴

La copia manoscritta di un'opera non rappresentata rimase così tra i materiali del Teatro Príncipe che, stranamente, la lasciò cadere in un profondo oblio. Nei decenni seguenti il Teatro, nonostante fosse di fatto proprietario del titolo e nonostante

¹ E-AVM, Secretaría, sig.: 3.410.20

² E-AVM, Secretaría, sig.: 1.346.4

³ *Ibidem*.

⁴ S. PALERMO, *Saverio Mercadante...* pag. 107.

Mercadante avesse raggiunto fama di ben più alto valore, non lo recuperò e non programmò mai nessuna rappresentazione. Durante l'Ottocento il manoscritto, nonché le parti, passarono dal Teatro del Príncipe al Teatro de la Cruz. Alla sua demolizione, nel 1860, tutta la documentazione musicale passò all'*Archivo de Villa*. Nel 1898 questo fondo, comprendente *Francesca da Rimini*, venne trasferito alla Biblioteca Histórica ed incorporato nelle *Colecciones especiales*, alla sezione *Teatro y Música*, fondo nel quale tutt'oggi si conserva. I documenti archivistici relativi ai Teatri Príncipe e Cruz rimasero invece presso l'*Archivo de la Villa*, all'interno del *Fondo del Ayuntamiento de Madrid*, sezione *Cultura / Instituciones Culturales / Teatros municipales (Cruz, Príncipe, Español)*.

La copia è in formato oblungo, misura ca. 32,5cm x 22cm, la carta utilizzata è:

carta a 20 pentagrammi	Nn 1, 2, 7 (da f. 127r al f. 145v), 9.
carta a 16 pentagrammi	Nn. 3, 5, 6, 7 (da f. 109r al f. 126v), 8, 10, 12 (da f. 115r al 118r).
carta a 14 pentagrammi	Tutti i recitativi, nn. 4, 11, 12 (da f. 95r al f. 114v)
carta a 10 pentagrammi	spartitino con tmp, trbn nel n. 12.

I fascicoli non sono rilegati e sono divisi in quattro cartelle numerate da I a IV raccolte sotto la stessa segnatura MUS 367-3. È presente nel margine superiore destro la numerazione del recto di ogni folio per cui la descrizione complessiva della copia è:

Atto Primo: MUS 367-3, I-II: ff. 1r - 145v

Atto Secondo: MUS 367-3, III-IV: ff. 1r - 120r (120v vuota)

Parti

E-Mm: Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, MUS 368

Mercadante, Saverio / Francesca da Rimini / Opera / MUS 368 / conclusión de la seg. ant. 367

In vista di una rappresentazione programmata, ma mai portata a termine, il Teatro Príncipe provvide all'estrazione delle parti vocali e strumentali dalla partitura che aveva. Non si ha un dato certo circa il periodo di stesura di queste parti, presumibilmente vennero copiate tra il 1831 ed il 1835 quando, con l'introduzione e la diffusione dei primi titoli belliniani, ed in particolare di *Capuleti e Montecchi*, la storia di due amanti sfortunati, uccisi con violenza, affidati ad una coppia soprano / mezzosoprano, conobbe particolare favore da parte del pubblico. Il Teatro Príncipe tentò di presentare la *Francesca da Rimini* che possedeva, in prima assoluta, ma, per cause delle quali non è rimasta traccia, dovette abbandonare il progetto. Si arrivò a copiare le parti dei solisti e del coro, ma dell'orchestra non si completò il lavoro arrivando a estrarre solo le parti degli archi e del fagotto.

Criteri d'edizione

Ogni autografo o manoscritto musicale, in vista di un'edizione critica, pone interrogativi differenti, particolarmente fitti quando si tratta di melodrammi nel primo Ottocento. L'utilizzo dell'autografo e lo studio comparato con altre fonti hanno come scopo, come si è già trattato nel capitolo VII, la redazione di un testo finale chiaro e coerente. In questo processo, e nel rispetto delle esigenze musicali e musicologiche, la fonte musicale richiede un'indagine del curatore il quale deve conciliare l'obbligo di rendere ben riconoscibili gli interventi diretti con l'applicazione di un sistema di estensione automatica che riguardi quei segni senza alternative. Nel margine che intercorre tra gli interventi estensivi e la scelta di quelli invasivi, emergono i problemi dell'autografo le cui soluzioni richiedono cautela, verifiche e studi. Problemi che rivelano la vera natura dell'opera presa in esame, in un continuo dialogo con i documenti che testimoniano le circostanze storiche ed estetiche che la videro nascere. Partendo dall'analisi dei criteri editoriali adottati nelle varie edizioni critiche di Bellini, Donizetti e Rossini – i cui testi si avvicinano per produzione, contenuto e forma al modello mercadantiano – si esplicitano qui i criteri editoriali completi seguiti nella presente edizione della *Francesca da Rimini*. I seguenti criteri sono stati già applicati con successo in un'altra edizione critica di un'opera di Mercadante, *I due Figaro*, precedente di quattro anni la *Francesca* e composta sempre per il Teatro Príncipe di Madrid.

A. Impostazioni generali

- | | |
|------------------------|---|
| 1. Estensioni | Dinamiche e segni espressivi presenti in una parte strumentale vengono estesi, senza note, a parti di struttura ritmica e melodica identica. Non così tra strumenti e voci. |
| 2. Eguaglianza. | Due o più passi identici con dinamiche o segni espressivi non coincidenti sono uniformati sulla base della lezione più ricorrente in tutte le altre fonti, posto che non venga valutato logico il contrasto espresso dall'autore. |
| 3. Aggiunte. | Le aggiunte espressive, dinamiche, agogiche, o musicali sono dettate da principi di coerenza e chiarezza ai fini dell'esecuzione, con puntuali accorgimenti grafici che mettano in risalto la differenza rispetto al contesto della partitura, ovvero parentesi quadre []. |
| 4. Correzioni. | Errori nell'autografo che prospettano un'univoca soluzione sono corretti senza accorgimenti grafici in partitura e riportati in nota. Contrasti verticali ritmici fra strumenti diversi in passi assimilabili ad un modulo preciso vengono uniformati e riportati in nota. |

B. Problemi particolari

1. Ordinamento ed indicazioni di struttura ed organico della partitura:

- La disposizione strumentale, il nome degli strumenti ed i tagli degli strumenti traspositori nonché le chiavi delle parti vocali vengono modificati seguendo la prassi esecutiva moderna, tutti i cambiamenti sono riportati in nota. Per i tenori si è usata la chiave di violino non ottavizzata, come è prassi nelle moderne edizioni.
- Non essendo presente nell'autografo alcuna prescrizione «divisi» né ai Vl, né alle Vle sono assegnati gambi distinti solo a quelle parti che procedono in andamento polifonico.
- Mercadante utilizza *solo* nell'accezione d'esecuzione ad *uno*, in questo caso sarà specificato all'inizio della linea dello strumento e non all'inizio d'ogni pentagramma, così come il ritorno *a 2*, il tutto con o senza parentesi quadre a seconda dell'incertezza o della certezza della volontà dell'autore. A volte utilizza *sol* o *solo* per indicare un passo nel quale tutta l'orchestra *tacet*.
- Le travature di collegamento tra più crome, semicrome ecc. sono riportate così come appaiono nell'autografo.

2. Abbreviazioni

- Le abbreviazioni ottocentesche usate per indicare sedicesimi e trentaduesimi vengono rispettate, soltanto le abbreviature di crome vengono sciolte.
- I numerosi passi indicati «Come prima» nei quali Mercadante appunta o solo il basso (in caso di ripetizioni letterali) o il basso e le voci (nel caso queste ultime siano differenti rispetto al passo da copiare) sono ovviamente completati e riportati in nota.
- Sono scritte per intero, senza specificazioni in nota, quelle linee strumentali che nell'autografo sono abbreviate con formule quali «8a Flauti», «C[ol basso]» ecc. La verifica sulle parti staccate ha permesso la determinazione esatta dell'ottava delle Vle in quei numerosi passi *col basso* a loro prescritte nonché l'esatta scrittura delle linee dei Vc rispetto ai Cb.
- Le sezioni con segni di ritornello sono riscritte per intero e specificate in nota.

3. Accidenti

- La grafia degli accidenti segue l'uso moderno. Quando necessario sono aggiunti accidenti transitori per maggiore chiarezza ed eliminati quelli superflui.

4. Note mancanti

- Le note mancanti nell'autografo, a causa di limitazioni tecniche degli strumenti coevi alla stesura della partitura, non sono state aggiunte.

5. Tempo e dinamica

- Tutte le indicazioni dinamiche sono trascritte secondo la grafia moderna.
- Si è provveduto all'estensione verticale delle dinamiche presenti solo in una o due linee strumentali, in quei passi dall'andamento simultaneo comune, senza commento in nota o diversificazione grafica.
- In rarissimi casi, si è esteso, indicandolo tra parentesi quadre, il colorito orchestrale dominante anche alle voci (solisti e/o coro).
- I pleonasmi creati dalla contemporanea presenza di forcelle di crescendo e *cresc.* sono stati eliminati scegliendo una delle due indicazioni.
- La contemporanea presenza di differenti dinamiche appartenenti alla stessa intensità (*f* e *ff* oppure *p* e *pp*) in quelle linee strumentali sovrapposte che suonano analoghi disegni, viene emendata con la scelta del segno dalla calligrafia più elaborata - di solito la dinamica più accentuata - senza l'utilizzo di note o parentesi, sempre che non sia accertata alcuna valida ragione musicale.
- Dopo le indicazioni «col canto», «a piacere», «secondando il canto» ecc. si è scelto di non aggiungere un'indicazione che indichi il ritorno «a tempo», rispettando così l'A.

6. Articolazione delle frasi musicali

- Fraseggi, articolazioni e legature delle parti vocali non sono estesi a quelle strumentali e viceversa. Solo all'interno delle parti vocali i modelli espressivi vengono estesi quando risultano chiari. Ove non è presente un modello da poter estendere non se ne sono suggeriti di nuovi.
- Quando una stessa figurazione strumentale o vocale presenta nel corso dell'autografo differenti soluzioni di articolazioni e/o legature, queste vengono uniformate, dopo la verifica sulle parti, sulla base di quella ricorrente. In nota saranno presentati i casi presenti nell'autografo.
- È chiara in Mercadante la volontà di indicare la divisione sillabica del testo usando le travature di collegamento tra le note inferiori al quarto, mentre assegna alle legature un significato espressivo e musicale.
- Nei recitativi la libertà ritmica del dettato vocale è stata rispettata.
- Non si sono estesi i punti di staccato che cadono in conclusione di una frase sul tempo forte della battuta.
- Mercadante utilizza il punto ed un trattino verticale – spiccato – per indicare due differenti tipi di staccato, nei casi dubbi si è scelto il segno che meglio rispetta il contesto dinamico ed espressivo generale nel quale si trova.

7. Testo

- Non esiste un libretto stampato della *Francesca da Rimini*, altro elemento che indica che il titolo non venne mai rappresentato. Il testo riportato è quello tratto

dalla partitura di Mercadante. L'autore tuttavia, come detto già nel capitolo IV, adoperò con molta libertà l'originale libretto che Felice Romani scrisse per Feliciano Strepponi nel 1823. Nella presentazione del libretto vengono chiariti i passi discordanti in tutto o in parte tra il testo utilizzato da Mercadante ed il libretto del 1823, da quest'ultimo libretto è stata tratta la punteggiatura mancante nei passi coincidenti.

IMMAGINI DELL'AUTOGRAFO DELL'OPERA

FRANCESCA DA RIMINI

– Bologna, Biblioteca della musica –

Manoscritto: UU28


Francesca da Rimini *all.^o* *Introduzione e Cavatina Lanciotto* *Mercadante*

Violini I & II
Viola
Flauto
Oboe
Clarinetto in Fa
Fagotto
Corni
Trombe
Tromboni
Timpani
Lanciotto
Quintetto e Coro
Piedi
Ponte

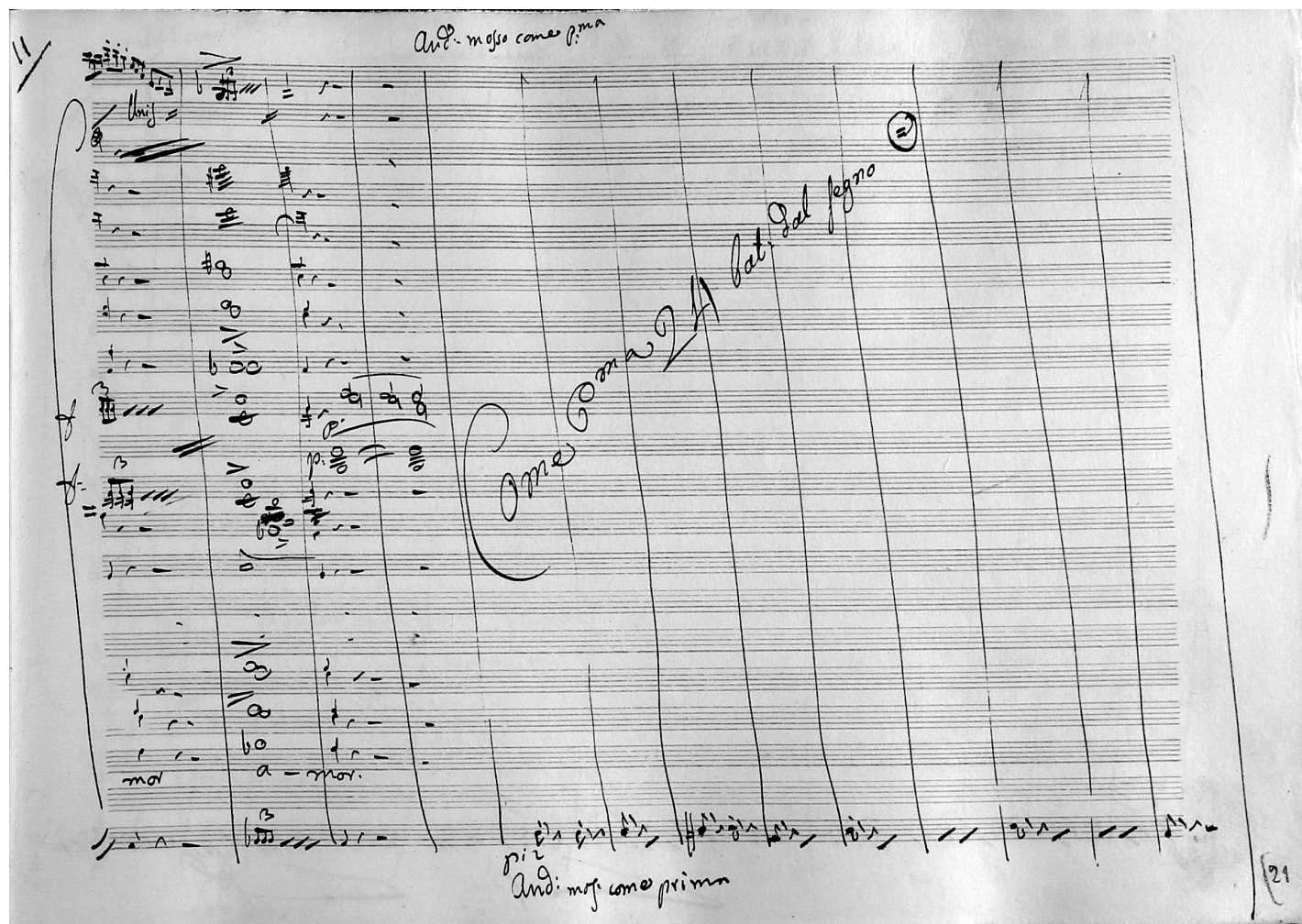
Madrid
24 9bre
1830
1830

All.^o giusto

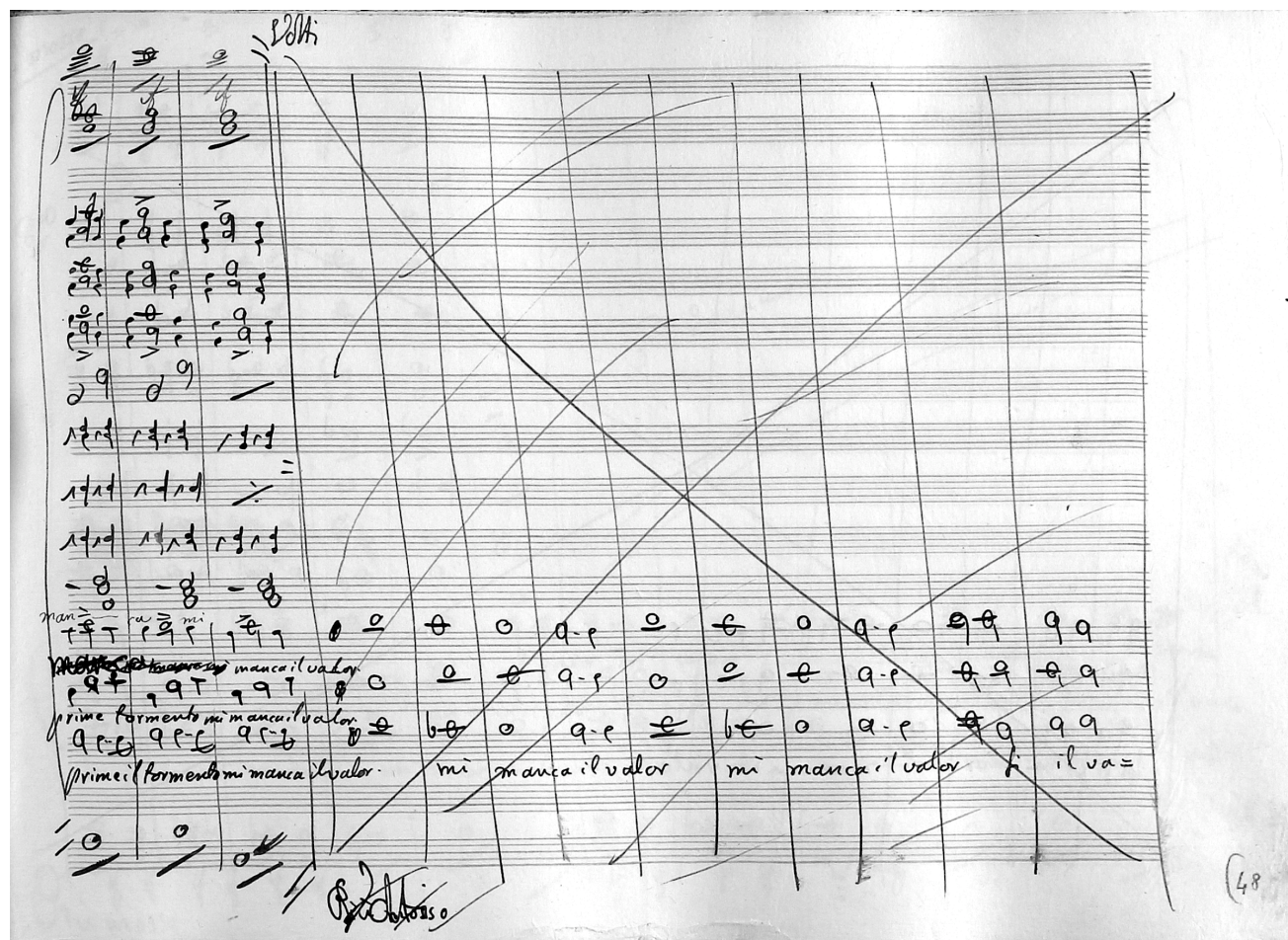
(1)



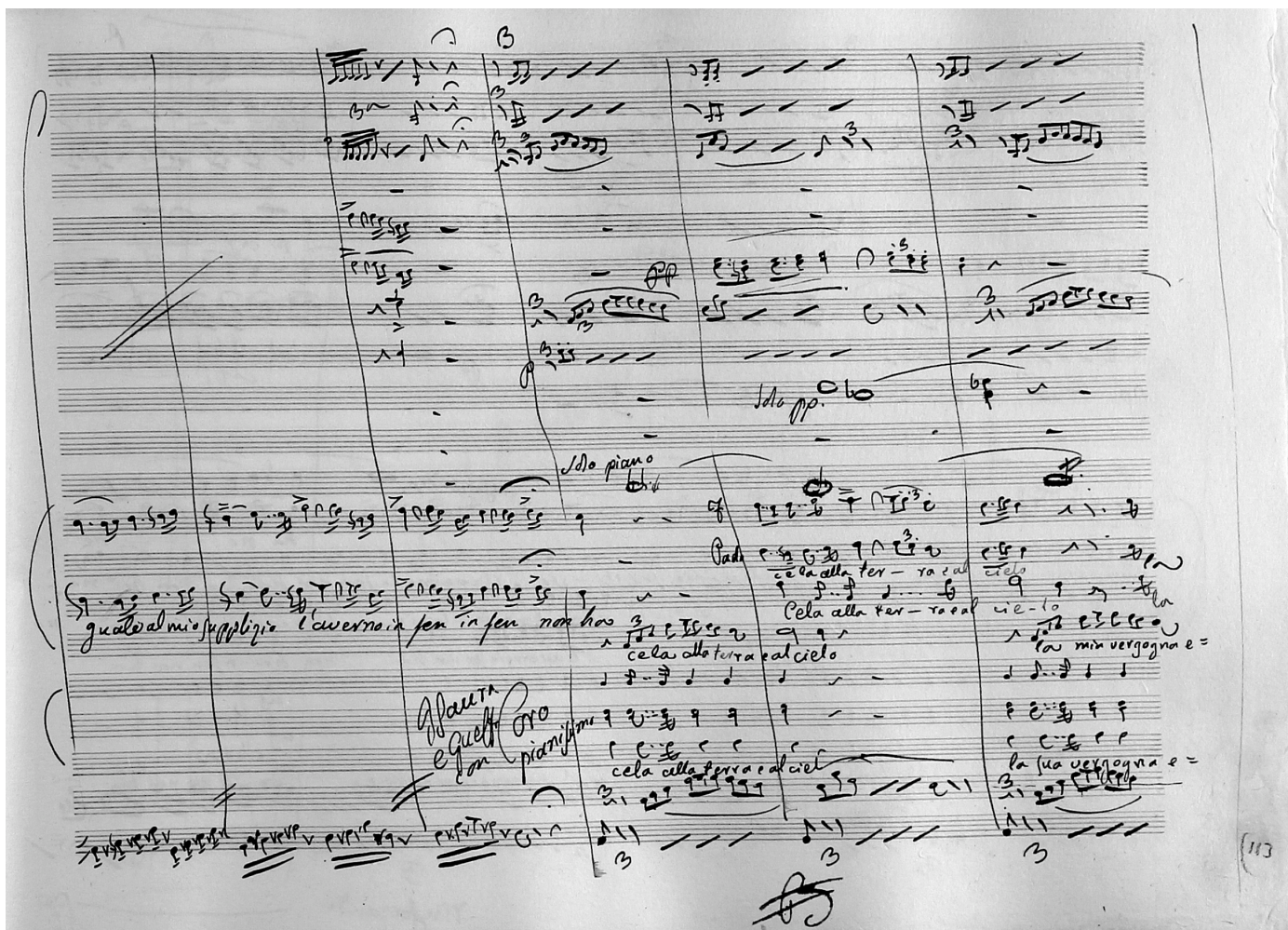
Prima pagina dell'Autografo della *Francesca da Rimini*, Atto I, N. 1: "Introduzione e Cavatina Lanciotto".
Visibile nel margine superiore destro la firma dell'autore e la data di composizione: "Mercadante / Madrid / 24 9bre / 1830 / 1830".
Nel margine inferiore sinistro il primo timbro di appartenenza dell'autografo: "Biblioteca Liceo musicale G. B. Sammartini. Bologna"



Atto I, N. 1, Introduzione e Cavatina Lanciotto, battute 421 – 433.
 Altro esempio di indicazione ricorrente usata da Mercadante per specificare i passi da ripetersi.

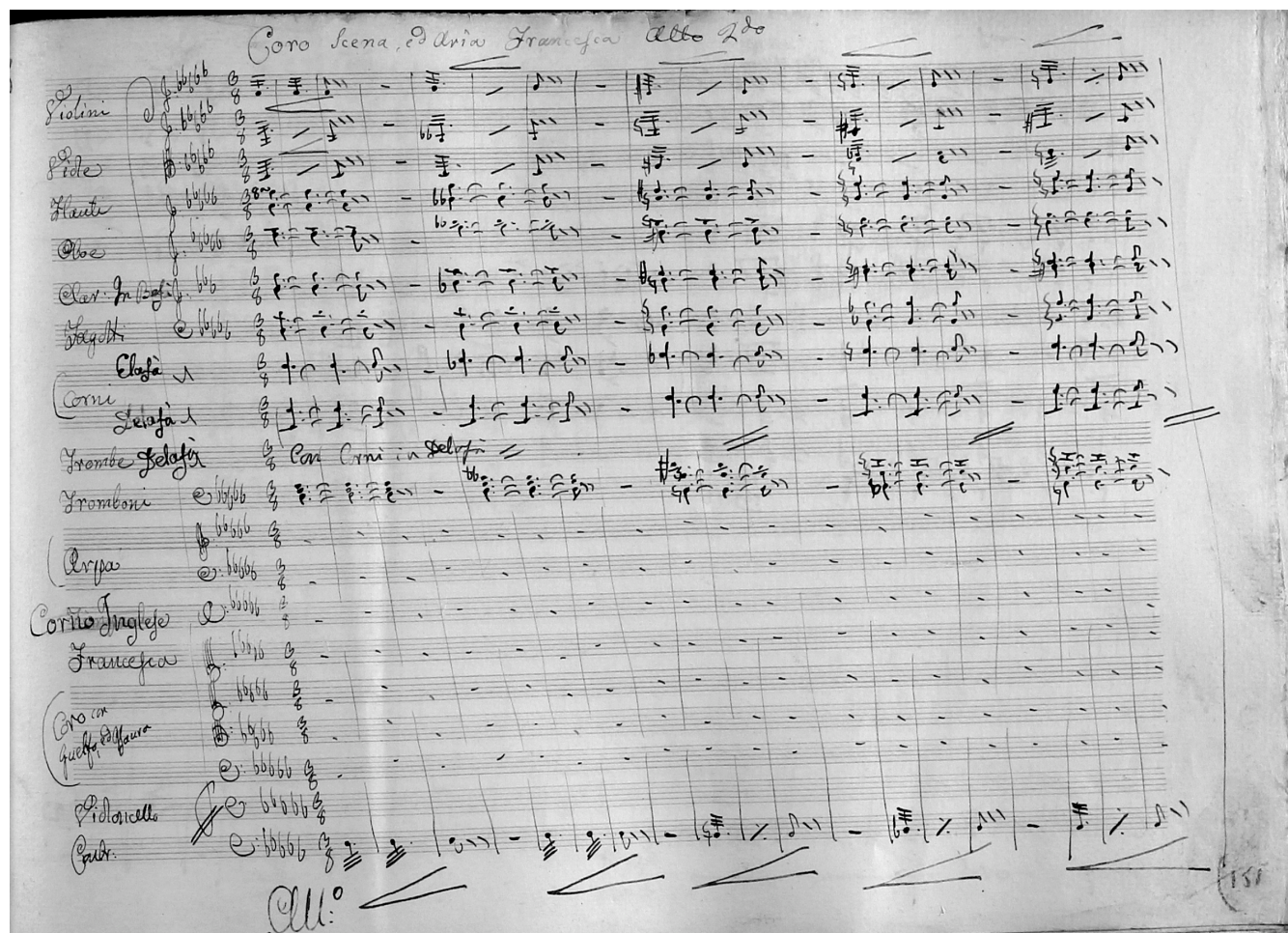


Atto I, N. 3, Terzetto.
Originaria stesura delle battute 355 - 365, poi cancellata dallo stesso Mercadante.



Atto I, N. 7, Finale Primo, battute 309 - 314.

Esempio di problema di distribuzione delle parti causato dall'utilizzo di una carta con insufficienti pentagrammi.



Atto II, N. 9, Coro, scena ed aria Francesca, battute 1 – 19.

Visibile nell'intestazione del 14° pentagramma l'indicazione "Corno Inglese" apposta sopra una principale indicazione di "Fagotto". Nel cambiare lo strumento, che avrà notevoli parti obbligate all'interno del numero in questione, Mercadante non ha indicato la nuova tonalità che il corno inglese richiede, essendo strumento traspositore. Mercadante lascia dunque la chiave di basso e l'armatura di Re♭ maggiore, pensata per il fagotto, notando così la parte del corno inglese in suoni reali.

Nel rispetto della prassi moderna si è indicato il corno inglese come strumento traspositore, rispettando così il suo taglio.

102

Allo

Da principiare da questo tempo i clarinetti dovranno essere messi un tono sopra in Befà

Allo

Le Trombe, e i Tromboni, si caveranno dal foglio volante in fine

Del mio sangue...

Di mia morte

empio e fusto

iniquo godi

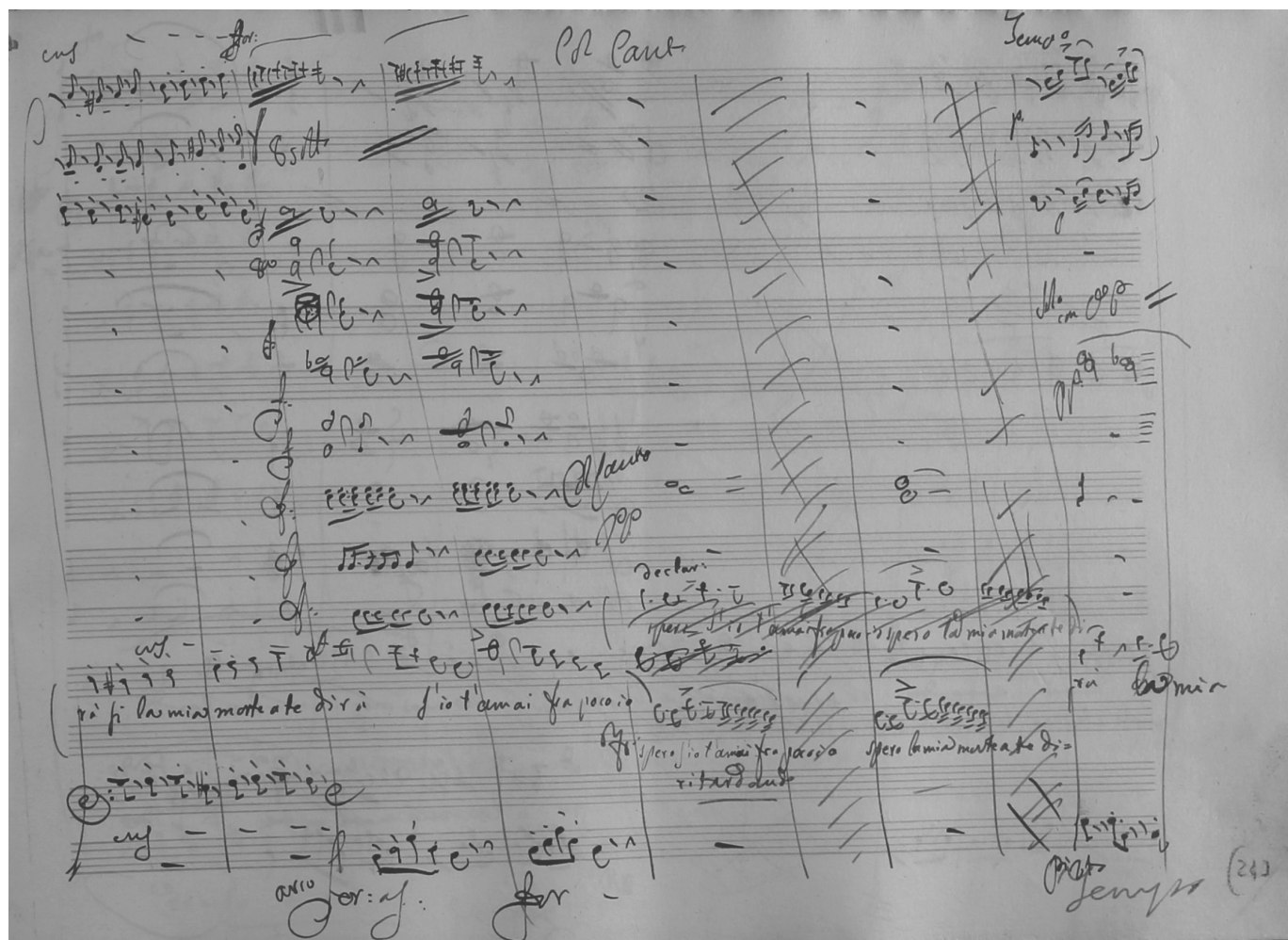
205

Atto II, N. 10, Quartetto, battute 167 - 177.

Indicazioni di Mercadante nel margine sinistro:

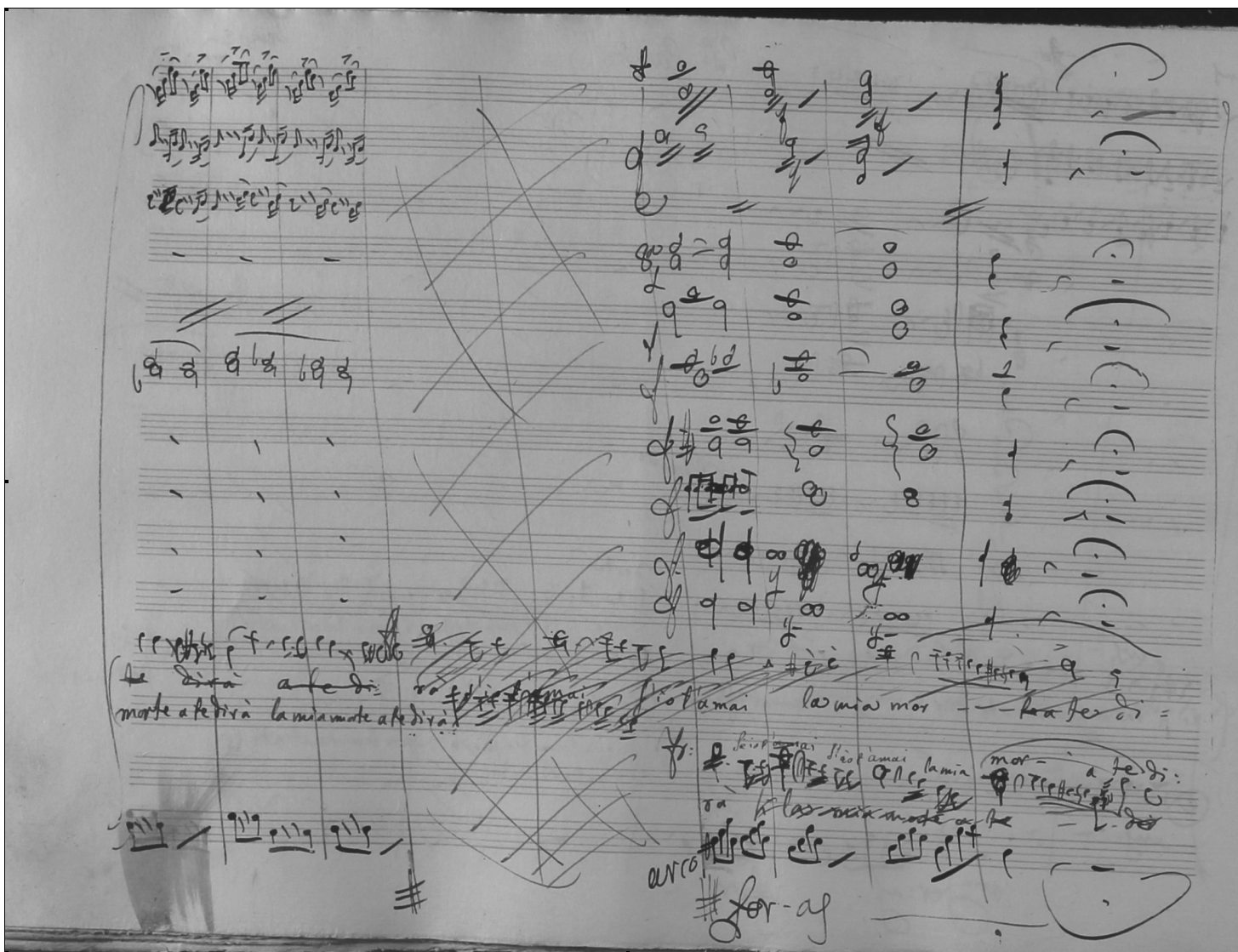
“Da principiare da questo tempo i clarinetti dovranno essere messi un tono sopra in Befà” e nel margine inferiore:

“Le Trombe, e i Tromboni, si caveranno dal foglio volante in fine”.



Atto II, N. 12, Finale Secondo, battute 37 – 43.

Passo problematico con parecchie correzioni ed interventi segnati in varie fasi della stesura della partitura.



Atto II, N. 12, Finale Secondo, battute 44 - 50.

Altro esempio di passo problematico con parecchie correzioni ed interventi segnati in varie fasi della stesura della partitura.

Francesca da Rimini

Melodramma di
Felice Romani

Musica di
Saverio Mercadante

Libretto

[Libretto desunto dalla partitura autografa di Mercadante. Sottolineate le didascalie ed i versi aggiunti ex-novo al libretto di Felice Romani del 1823 che Mercadante usò come modello. L'autore dei passi aggiunti rimane sconosciuto. Le didascalie sono tratte dal libretto di Romani stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera, musicata da Feliciano Strepponi nel Teatro Eretino di Vicenza nel 1823]

PERSONAGGI

<i>Francesca,</i>	figlia di Guido e moglie di Lanciotto,
<i>Lanciotto Malatesta,</i>	signor di Rimini,
<i>Paolo,</i>	fratello di Lanciotto,
<i>Guido da Polenta,</i>	signor di Ravenna,
<i>Isaura,</i>	amica di Francesca,
<i>Guelfo,</i>	uffiziale di Lanciotto

Cavalieri

Dame

Soldati

Popolo

La scena è in Rimini.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Vestibulo del palazzo di Lanciotto. In prospetto,
al di là del colonnato, vedesi la gran piazza
di Rimini. il luogo è ornato di trofei militari.

*Cavalieri, dame, popolo, tutti esultanti per la
pace stabilita. Guelfo e Isaura dal palazzo.*

Coro.

Lo squillar delle trombe guerriere,
Il cozzar degli scudi cessò.
Invocata fra l'armi e le schiere,
Scese pace, e gli sdegni sedò.
Che ria discordia insanguinò.
Lode al forte, che al lauro novello,
Cui vittoria al suo crin destinò,
Preferì miglior serto e più bello
Dell'olivo che i rami spiegò.
(Si sente una marcia festiva)
Al prode innalzino
Giulivi i canti
Le madri tenere,
Le fide amanti,
Di cui gli spasimi
Ei terminò.

SCENA II.

*Cavalieri e soldati, precedendo e seguendo
Lanciotto e Guido.*

Lan. Dolce guerrier magnanimo,
Che l'inimico ha vinto,
Tornar di spoglie cinto,
Trofei di gloria e onor.
Più dolce al cor del prode
Al patrio ben intento,
Tornar fra suoi contento
Di pace apportator.

Ma nel gioir perché...
Palpita in sen il cor?...
Ah si ti sento in me
Tu mi tormenti amor.

Coro. Non temer! Le darà calma
Il parlar del genitor

Lan. Ah! Se potessi credere
 Ch'io delirari fin'ora...
 Ah! Se d'amarla ancora
 Fosse concesso al cor
Oh quante amare lagrime
 Mi tergerebbe amor

Coro. Calma del cor i palpiti
 L'alma a gioir appressa
 Sorte felice è questa
 che ti promette amor

Lan. Ite, o guerrieri, e questa
Gloriosa per noi pace, formata
Col Sir d'Urbino, a festeggiar chiamate,
Con giuochi, e con tornei,
I prodi di Ravenna, e i prodi miei.
(parte il seguito)

SCENA III.
Lanciotto, Guido.

Lan. Alla guerriera festa
Vo' presente Francesca; a lei preghiera
Farne dei tu. Sperar mi giova, oh Guido,
Ch'ella a cotanto intercessor, consenta.

Gui. Non dubitar, ella ne fia contenta.
Dello spettacol lieto ella solea
Prender diletto un giorno; e allor che in corte
Ospite accolsi il tuo gentil germano,
A lui di propria mano,
Nelle splendide giostre,
Il premio del valor sovente porse.

Lan. Ah! non l'odiava allor.

Gui. E l'odia or forse?...

Lan. Ah! Guido!...ella il detesta,
L'abborre sì, che né vederlo mai,
Né soffrirlo presente un solo istante
Volle in mia reggia.

Gui. Ah che mai dici! Un tempo,
Così odioso oggetto a lei non era
Il giovine gentil! Ond'è che tanto

Possa abborrirlo adesso?...

Lan. Di mio germano il nome è colpa in esso.
Altra dell'odio suo trovar cagione
Non può Lanciotto.

Gui. A lei mi guida. Io voglio
Interrogar quel core; alla mia voce
Risponderà, qual ei solea, sincero.

Lan. Sei padre, o Guido; in te riposo, e spero.

(Partono.)

SCENA IV.
Gabinetto nell'appartamento di Francesca.
Un'alcova in prospetto chiusa
da lunghe cortine.

Damigelle

Coro. Presso al meriggio è il Sole,
Tutto è rumor d'intorno;
Ella, che sorger suole
All'albeggiar del giorno,
Le ancelle ancor non chiama,
Chiusa tutt'or si stà.
Il genitor la brama...
Osiam...vediam, che fa.

(Aprono le cortine, e vedesi l'interno della stanza dov'è posto il letto di Francesca. Ella, in vesti succinte, è seduta ad un tavolino col capo appoggiato sopra alcuni libri aperti. Presso di lei è un doppiere spento.)

Fra. Oh Dio!... *(In sogno.)*

Coro. Silenzio...ella sospira.

Fra. *(Come sopra.)* Ascolta...
(Si sveglia) Ah!

Coro. Si desta.

Fra. *(Sparì...Quest'è la stanza*
(Guardando attorno.)
Del mio dolor...Ecco le carte ancora

Del mio pianto bagnate...Io son la stessa
Donna infelice, e dagli affanni sì oppressa...
(*Delirando. Si alza e passeggia.*)

Ma pure...io l'ho veduto...
Ei mi parlò... (*Rasserenandosi a poco a poco*) dolce all'orecchio ancora
Mi suona la sua voce, e questa mano
Sente l'impronta di quel labbro amato...
Egli è presente ancora al cor beato.

Seco, d'un rio sul margine,
Sedeva in prato ameno;
Era la notte placida,
Rideva il ciel sereno,
E a noi spirar sembravano
Celeste ambrosia i fior.
Si unian sospiri e palpiti,
Alma si univa ad alma.
Per non turbarne il giubilo,
Era natura in calma;
L'acque, le fronde, i zeffiri
Parean parlar d'amor.)

Che mai dissi...oh ciel...sognai...
Me infelice io delirai!...

Bell'alme che vedete
Il mio crudel tormento
Abbate in tal momento
Pietà d'un fido cor.
Oh speme mia gradita
Deh! tu non m'abbandona
Quest'anima smarrita
Deh! vieni a consolar.

Coro. Oh speme mia gradita
Deh! tu non l'abbandona
Quell'anima smarrita
Deh! vieni a consolar.

(*Le damigelle si ritirano.*)

SCENA V.

Isaura, Francesca

Fra. Ah! Vieni, cara Isaura. Un dì men tristo
Sembra questo per me.

Isa. Più che non pensi.
A te ritorna il padre a consolarti ei viene.

Fra. Dolce mi fia vederlo...

Isa. Eccolo.

Fra. Oh Dio!...
Seco è Lanciotto...Il piè mi regge appena...

SCENA VI.
Lanciotto, Guido. Le precedenti.

Gui. Figlia!

Fra. Padre!

Lan. Oh Francesca!

Fra. *(nelle braccia di Guido)* (Oh voce!... oh pena!)
(Breve silenzio.)

Lan. Francesca... *(Risentito.)* omai deh svela,
La sorgente funesta
Di quel dolor onde il tuo core è vinto.

Fra. La mia tristezza, è naturale istinto.
Far ch'ei taccia, non posso...io ben tel dissi,
Rammentarlo dei tu, che andarne sposa,
Era andarne al supplizio.

Lan. Oh ciel! tu meco
Dunque infelice sei?

Fra. Presso a ciascun sarei *(A Lanc.)*
Eguale infelice. *(A Guido)* Io per le nozze
Nata non era: irresistibil forza
Me al ritiro chiamava. A te, piangendo,
Un ritiro io chiedeva; me lo negava
Paterna autorità. Vedi qual frutto
Dalle mie nozze hai colto...
Eterno pianto.

Gui. Oh! figlia mia!

Lan. Che ascolto!
Donna...le tue parole
M'hanno trafitto il cor... Mal tu travisi
Del ver l'aspetto... Ardi...d'un'altra fiamma...

Fra. Io!...Che dici?...

Gui. risentito. Lanciotto!... Al sangue mio
Non far tal onta.

Lan. frenandosi Al mio dolor perdona
Gli acerbi detti miei.
Pace io non ho, se manca pace a lei.
Donna per farti lieta,
Darei la vita istessa.
Deh! Tu dal pianger cessa,
Più non negarmi amor.
Il tuo consorte acqueta,
Conforta il genitor.

Fra. Assai penò quest'alma...
Hanno confin le pene.
Tregua dal tempo ottiene
Qualunque sia dolor.
Avrà dal tempo calma
Il mio tormento ancor.

A 3. (Ah! se potessi accogliere
Questa lusinga in seno,
D'un avvenir sereno
Si pascerebbe il cor.)

Lan. Dunque, o donna, ancor mi lice
Lusingarmi di tua pace?

Fra. Io lo spero: il cor mel dice.

Lan. (Oh gioia)

Gui. Il tuo cor, deh! Sia verace.

Lan. Al Torneo, sarai presente?
Farai forza al cor dolente?

Fra. Tutto, tutto far prometto
Per calmar il padre e te.

Lan. Ch'io t'abbraccia, e stringo al petto!
(*Abbracciandola.*)
Gioja estrema, or sento in me...

Fra. (ritirandosi) Ah...Signor...

Lan. (risentito) Signor?... Non osi...

(incalzando) Sposo chiamarmi?

Fra.

Ah! Padre...

Gui.

Figlia infelice

Fra.

Oh Dio

Lan. (fremendo) Oh ria fatalità

A 3.

Fra tanti pensieri

Si perde quest'alma,

La speme la calma

Non ho più nel cor.

Frenar il mio sdegno

Se bramo se tento,

M'opprime il tormento

mi manca il valor.

(Partono.)

SCENA VII.

Piazza di Rimini; da un lato, il palazzo
di Lanciotto.

Paolo.

Pao. Quanto ti deggio, o pace! Il patrio suolo
Alfin premo per te. Per te mi è dato
Salutar i miei tetti, e beber l'aura
Che Francesca respira. O cara donna!
Più fuggirti non so. Da te lontano
Cercai la morte invano. Il rio destino,
Mi trascina a morir a te vicino.

Mi vedari nel ciglio ancor

Quella fiamma scintillar,

Che né tempo né dolor

Ha potuto in me scemar.

Un sol guardo a te dirà

La mia speme il mio martir

Il tuo cor m'intenderà

E tremando e palpitando

Al mio cor risponderà

Con un tenero sospir

Questa speme che m'avanza

Calma sola il mio dolore

Ma so ben che la speranza

è un inganno dell'amor.

A se posso al caro bene
Ispirar di me pietà
La memoria di mie pene
Fin soave a me sarà
Un sol guardo a te dirà
La mia speme il mio martir
Il tuo cor m'intenderà

Vadasi...(Nell'atto di entrare nel palazzo si arresta.) Ond'è ch'io tremo?...Un dio possente

S'opponne a' passi miei. Da quelle soglie,
Cui mi guida la colpa, ah! Mi respinge
Invisibil potenza...Alcun s'avanza...
Festivo stuol di cavalier s'appressa...
Non ci mostriam *(Va in disparte)*

[SCENA VIII.a]

Odesi da vicino il suono di lieta marcia e di gridi guerrieri; escono quindi i Cavalieri di Ravenna e di Rimini armati di tutto punto.

Coro. Ai prodi onore!
Alla beltade omaggio!
Voli chi caldo ha il core
D'amore - e di coraggio.

Voli: l'arringo è aperto:
Serto - onorato avrà.
Non v'ha più nobil serto
Poiché Francesca il dà.

SCENA VIII.[b]

*Lanciotto, Guido, Francesca, in vesti distinte,
Isaura, Guelfo, cavalieri, dame, servi.
Paolo in disparte.*

Pao. *(Ciel! Che mai vedo? È dessa.)*

Gui. Vieni: al vederti lieta esulta ogni alma.

Lan. Impazienti, i prodi
Attendono l'istante in cui far prova
Innanzi agl'occhi tuoi
Di coraggio, e virtude.

Fra. Oh, de' miei primi
Felici a' ridenti anni miei.

Lan. Rinnovellarli

A te spetta, o Francesca. Oggi tu stessa,
Al più valente Cavalier darai
Il premio del valor.

Pao. (mostrandosi) A tempo io giungo
Per riportarlo da sì bella mano.

Fra. Ciel! Qual voce!...

Lan. Tu, Paolo!

Pao. O mio germano!

(Si abbracciano.)

Fra. Traggimi altrove...ah padre...
Reggimi, per pietà...

Gui. Francesca!

Lan. Sposa!
Impallidisci!... E tremi!...

Fra. Il cor mi manca...
Non mi sostiene il pie...

(S'abbandona fra le braccia del padre. Accorrono le damigelle e la sostengono.)

Gui. Francesca!...Ahi lasso!...
Fredda e immobil giace.

Lan. a Guido. Alle sue stanze
La riconduci, né lasciarla sola.

Pao. (Tremo...non oso...proferir parola.)

(Francesca parte, accompagnata da tutto il corteggio.)

SCENA IX.
Lanciotto, Paolo.

Lan. M'abbraccia, o Paolo. Il più infelice io sono
D'ogni uom che viva.

Pao. Sposo a Francesca,
Esser misero puoi?...Se v'è nel mondo

Felicità, sola è riposta in quella
Impareggiabil donna.

Lan. (Oh! Qual favella)
Eppur, vicino a lei, misero io sono.
Da duol segreto oppressa,
Vedo languir Francesca.

Pao. Ella?...che sento!...

Lan. Da' suoi begli occhi è spento
Il dolce raggio, ed appassito il fior,
Di sua beltà divina...Ella mi sfugge,
Né di un sorriso mai, né d'un amplesso
I miei timori acqueta...Io ben m'avveggo,
Ch'ella non m'ama...Arde...d'un altro oggetto...

Pao. Cielo!...di chi?...

Lan. L'ignoro. (Oh qual sospetto!)

(Dopo un momento di silenzio, e simulando.)

Vedi se vi ha più barbaro
Del mio destino in terra;
Vedi che orribil guerra
Nell'alma mia si fa.

Pao. Sì quanto me, sei misero,
Degno di pianto sei.
Perdere il cor di lei,
È duol che egual non ha.

Lan. (Ah! Qual parlar!)

Pao. (Mi perdo.)

Lan. (Cresce il sospetto mio.)

Pao. (Fuori di me son io.)

A 2. (Tutto m'avvampa il sen.
Se mi vedesse il core
Pietà le desterei
Poveri affetti miei
Ah! Non vi so frenar.)

Lan. Se di me pietà tu senti,
Non partir; per me t'adopra.

Il rivale si discopra
Che involarla ardisce a me.

Pao. De' segreti suoi tormenti
Forse amor cagion non è.

Lan. Ma se il fosse!... *(Con fuoco.)*

Pao. *(Oh affanno orrendo!)*

Lan. Ma se il fosse!...

Pao. esitando. Allor...

Lan. T'intendo.
All'idea di tanto oltraggio
Di pensar non ho coraggio,
Al furore ed alla pena
Ch'io minaccio al traditor.

Pao. Ah! Ti calma, e l'ire affrena:
Innocente è forse ancor.

A 2. Nel fiero contrasto / Godea felice
Mi palpita il core / La pace d'amore
E il crudo tormento, / E in tanto contento.
L'acerbo dolore
Opprime / M'oppresse quest'alma
Si fiero spietato
Che pace che calma
Per me più non v'è.

(Partono.)

SCENA X.
Appartamento di Francesca.
Francesca.

Ei ritornò...lo vidi...*(Siede pensosa, poi si alza.)*
Un dio nemico, a me lo guida. Il mio delirio è al colmo,
Vampa ardente è il mio cor...Deh! Non offrirlo
A' mie sguardi, mai più, Cielo clemente,
Fa' ch'io morire almen possa innocente.
(Siede di nuovo, e prende un libro.)
Da sì fatale oggetto
S'allontani il pensier.
(Legge tacitamente.)

SCENA XI.

Paolo, arrestandosi sull'ingresso. Francesca.

Pao. (Eccola...oh Cielo!
Non so fuggirla...irresistibil forza
Ver lei mi spinge...e a rimaner mi sforza.)

(Si avvanza a poco a poco.)

Fra. (Funesta istoria... -Interrompendo la lettura-
ogni tuo senso infonde velen nelle mie piaghe...Amor ti scrisse
Coll'istesso suo dardo.)

Pao. Francesca... *(Avvicinandosi.)*

Fra. Ah!...Tu!...Signor?...

Pao. (Io gelo!)

Fra. (Io ardo!)

(Breve silenzio.)

Pao. Turbata sei o Francesca?...

Fra. Io...Si, piangea
Di Lancillotto, e di Ginevra, i mali.
Trista istoria leggeva. *(Mostrando il libro.)*

Pao. *(prendendo il libro e sedendo presso a lei.)*
Tenero core!
Pur concedette amore,
Qualche dolcezza agl'infelici amanti!
Compensa un sol contento eterni pianti,
Ascolta: *(Legge.)* *Assiso di Ginevra al fianco,*
È il cavalier: pende dal suo bel viso;
Il sospirato riso
Vagheggiando, sospira, e il dolce assenso
Legge in quegli occhi della sua ventura.
Fortunato guerrier!

Fra. (Crudel lettura!)
Taci...basta...non più. *(Turbata.)*

Pao. *(teneramente.)* Seguir mi lascia,
Ch'io m'illuda, concedi. A te d'accanto
Lancillotto son'io;
Tu sei Ginevra.

Fra. (Ah più non reggo, oh Dio!)

(Paolo segue a leggere con somma passione.)

Pao. O mia diletta, (esclama)
Felice il cor che t'ama!
Ma più d'un Dio beato,
Se amato - io son da te.
(Cessa di leggere, porge il libro a Francesca e dice:)
Vedi, la bella
Come risponde a lui...
Leggi...udirlo vogl'io da' labbri tuoi

Fra. *(legge.)* Idolo mio, tu sei
Il Sol degli occhi miei!
M'unisca eterna sorte
In vita e in morte a te.

Pao. E le parole estreme
Van replicando...

(Ponendo gli occhi sul passo letto da Francesca.)

Fra. I lieti amanti insieme.

(Abbandonandosi alla sua passione.)

A 2. Idolo mio, tu sei
Il Sol degli occhi miei!
M'unisca eterna sorte
In vita e in morte a te.

Pao. *(alzandosi con trasporto.)* A te m'unisca
Morte almeno, o Francesca!

Fra. *(egualmente.)* A te d'appresso
Spirar potessi, o Paolo!

Pao. *(inginocchiandosi.)* Amata Donna!
Le ginocchia io ti stringo.

Fra. Ah! Vanne...fuggi,
Deh! salva i giorni tuoi...

SCENA XII.
Lanciotto. I precedenti.

Lan. Cielo!... che vedo!... ah fellow!

Fra. Miseri noi!

Lan. Empia donna!

Fra. (Ove mi cielo!)

Lan. Seduttor!

Pao. (M'inghiotta terra!)

Lan. Mori, infida!... (*Snudando la spada.*)

Pao. (frapponendosi) Ah! No... t'arresta.

Lan. Tu primiero... (*Avventandosi a Paolo*)

Fra. Ah! no...Pietà!

SCENA XIII.

*Guido, Guelfo, Isaura, cavalieri, dame.
I precedenti.*

Gui. Del comun dolce contento
Vengo a parte...

Lan. Ah taci!

Fra. Pao. (Oh fato!)

Gui. Che avvenne?

Lan. Fuggi, o padre sventurato...
Abbandona un'empia figlia.
È macchiato il nostr'onore,
Infamata è la famiglia.
Il suo vile seduttore,
Fremi, è questi, è Paolo...

Tutti, gettando un grido. Ah!

A 4. (Copriti, o Sol, d'un velo,
Notte e squallor ti prema,
Cela alla terra e al cielo
La mia vergogna estrema...
Eguale al mio supplizio
L'averno in sen non ha.)

Pao. Odi, Lanciotto, io solo (*scuotendosi*)
Trassi in error costei.

Meco infierir tu dei,
Volgi l'acciaro in me.

Fra. Me sola abbatti al suolo,
Quantunque io non sia rea.
Per tuo fratello ardea
Pria d'esser moglie a te.

Lan. Perfida! e un cor mi desti
Pien d'un altro amor?...

Fra. Mai non ti diedi il core:
La destra sola avesti.
Ma la ragion di stato
La dava, e non l'amor.
Svenami. Estremo fato
Mi tolga al mio dolor.

Lan. No: tu vivrai; ma vita
Peggior di morte assai.
Guardie! Sia custodita.

Pao. Fermate!

Gui. Oh Dio, che fai?

Pao. Chi muover passo ardisce,
Paventi il mio furor.

Lan. Empio! e tant'osi?...

Gui. a Lanciotto.

Ah! Calmati...

Fra. a Paolo.

Lan. a Paolo. Trema. *(Alle guardie.)* Obbedite.

Pao. (Oh rabbia!)
Lanciotto, un rio spettacolo
La reggia tua non abbia.

Lan. Ah traditor! Difenditi... *(Avventandosi.)*

(Paolo snuda la spada.)

Pao. Io di furor avvampo

Tutti. Fermate... udite... oimè!

A 4. (A tante smanie e tante
Bastante – il cor non è.)

Tutti. Pace è per noi sparita,
Questo di pianto è giorno.
Furia d'averno uscita
Scuote la face intorno.
L'empia magion di Pelope
Questa per noi/voi sarà.

A 4. A tant'orror resistere
L'anima mia non sa.

Fine dell'atto primo.

ATTO SECONDO

SCENA I.

Coro.

Rapido come il vento,
Sparito è qui il piacer
E il breve suo contento,
Si cangia in fier dolor

Preghiera

Voi Numi pietosi
Deh fate che l'alma
All'ombra riposi
Del vostro favor

[SCENA I.b]

Lanciotto, Guido, indi cortigiani.

Lan. Lasciami!...Io son tranquillo...
pienamente tranquillo...

Gui. Indarno tenti
Rassicurarmi tu con finta calma,
Terribile nell'alma
Vendetta volgi.

Lan. (fiero) E qual poss'io vendetta
Tentar si cruda, che di tanta offesa
Minor non sia?...Funesto dono, o Guido,
Di tua figlia mi festi.

Gui. E a te ritorlo,
Per tuo meglio, vogl'io; tu me lo rendi...

Lan. Tu a me ritorlo?...va: troppo pretendi...

Gui. Pretendo il dritto
Trema...

Lan. Io tremar, tant'osi?...Ah, mio furor!
Odi: né tu, né insieme
Ravenna tua, né quante Italia ha spade
Valgono a torre a me la rea consorte,
Morte sola il potrà...

Gui. (atterrito.) Morte!...

Lan. Si...morte!

Saprò punir, lo giuro,
La tua perversa figlia:
È onor che mi consiglia,
M'è sprone il mio furor.

Gui. (Misero padre...) (*Piangendo.*)

Lan. Vanne,
Al pianto io più m'irrito.
Avrai, mio cor tradito,
Conforto nel furor.

Coro. Appieno è già compito
Il cenno tuo, signor.

Gui. Qual cenno!... (*Spaventato.*)

Lan. Fra ritorte
L'indegna invano or freme.

Gui. Ah! Pensa...

Lan. La sua morte
Può l'ira in me frenar.

Gui. e Coro.

(Oh istante! Or chi non geme?...
Il duol chi può frenar?...)

Lan. (Io sperai d'Amor, d'Imene
Più propizie a me le faci...
Oh speranze mie fallaci!
Oh fatale avversità!)

(Rimane assorto ne' suoi pensieri.)

Coro. (Oh sventura! orribil giorno!
Cielo, destati a pietà.)

(Pausa.)

Lan. (Ah della perfida che odiar vorrei
 Perché l'immagine m'insegue ognor
 Mentre quest'anima furor respira

Ah che per lei sospira ancor.
Oh tu che in petto m'agiti il core
Indegno affetto ti vincerò
Sol di vendetta mi pascerò)

Coro. (Oh come in petto di sdegno freme
Sospira e geme regger non può)

SCENA II

Lanciotto, Guido, indi cortigiani

Gui. Vanne, crudel t'intesi,
Conosco quanto sei; ma tua vendetta
Non compirai, lo giuro. Ho molti anch'io
In Rimini seguaci, e a viva forza
Alla tua rabbia ultrice,
Strapperò l'infelice. Ircana tigre,
Che difende i suoi parti, è men feroce
Ch'io non sarò nel mio dolor atroce.

SCENA III.

Atrio sotterraneo del palazzo di Lanciotto che
mette a diverse prigioni chiuse.
*Mentre due soldati aprono una prigione a destra,
alcuni servi e le damigelle di Francesca escono
in aria di profondo dolore, indi Francesca,
accompagnata da Guelfo e da Isaura.*

Coro. Fra queste volte oscure,
In questo cupo orror,
Sola col suo dolor
Farà soggiorno.
Ciel, delle sue sventure
Tempra il crudel tenor,
Fa che riveda ancor
I rai del giorno.

Fra. È quello, o Guelfo, il loco,
L'albergo è quello ove a morir mi danna
Di Lanciotto il furor?

Gue. Gemendo il dico:
Egli è quello, o Francesca.

Fra. Oh triste mura!
Men triste del mio cor, senza spavento
In voi figgo gli sguardi; io qui non trovo
Ombra e squallor bastante
A nascondermi al Ciel contaminato

Dal nefando amor mio;
Non lo saria nemmen la tomba...Oh dio!
*(Tace un momento: odesi un gemito che
sembra uscire da una delle prigioni.)*
Oh Dio!...qual gemito!...qual voce!
Guelfo, Isaura...che fu?...crudele ambascia...
Tremo...in interrogarvi.

Isa. I mali tuoi
Non far più gravi!...

Fra. Ah! Taci. Taci...intendo,
Paolo è punito anch'esso...Oh! Colpo orrendo!

Isa. Ciel...Francesca...tu piangi?

Fra. È l'ultima lagrima
D'un misero amore
Che spira, che muore,
Che speme non ha
Lasciate che scorra
Furtiva tacente
E il core dolente
solievo ne avrà

Coro. Ah spera infelice!
Ah spera nel fato
Lanciotto placato
Crudel non sarà

Fra. Invano resister tento
Al duol che in sen mi scuote
Regger il cor non puote
A tanta crudeltà
Da tutti abbandonata
Ogni sperar è vano
Sento che a brano a brano
Straziando amor mi va

Coro. (Invano resister tenta
Al duol che in sen le scuote
Regger il cor non puote
A tanta crudeltà)

SCENA IV.
Guelfo, Isaura, cortigiani; indi Lanciotto
con guardie.

Gue. A qual funesto uffizio,

Mi destini, Lanciotto?...

Isa. O Guelfo! E nulla
Rimane speme di perdono, a questa
Coppia, men rea, che sventurata?

Gue. E quale?...
Pianto e pregar non vale
a disarmar Lanciotto in suo proposto
Irremovibil sempre.
Quel core, o Isaura, ha troppo ferree tempre.

Isa. È ver: terribil scena,
A Rimini si appresta, e sol col sangue,
Forse tant'ire si vedran fornite.

Gue. Taci...alcun giunge...

Isa. Oh Ciel!...Lanciotto!...

Lan. Uscite!

(Tutti partono, fuorchè le guardie.)

SCENA V.
*Lanciotto, guardie; indi Paolo e Francesca
fra' custodi.*

Lan. Ambi in mia man vi tengo...il nembo, il tuono
Freme ad ambi sul capo. Omai più freno,
Più ritegno non ha: piombi...si, piombi,
E in un sol punto atterri
Questa colpevol coppia. Il grido estremo
Alzi natura invano...ben maggiormente,
Se vivesser costoro,
Dovresti un giorno, inorridir per loro.
Innanzi a me sian tratti,
Entrambi i prigionier. Copriti, o core,
D'impenetrabil ferro; e voi sugli occhi
Ultrici furie m'addensate il velo.
Eccoli.

Pao. Ove son tratto? (Oh vista!)

(Nel veder Fra.)

Fra. (nel veder Paolo.) (Oh Cielo!)

Lan. Tu tremi, oh donna? Tu, fellow, tu, vile,

Che mio fratello nominar non oso,
Tu inorridisci?

Pao. In faccia tua, qual debbo
Senso provar, che orror non sia?...Non temo
Morte per ciò: fia beneficio questo
A me dovuto.

Lan. E l'avrai dunque, e presto;
E l'avrà teco a un punto
Questa rea donna.

Fra. Or via che tardi?...sfoga
In me il tuo sdegno. A te il piacer del colpo
Rapir potrebbe in breve il dolor fero
Che mi divora al tuo cospetto.

Lan. (amaramente.) É vero,
Ad appagarvi entrambi,
Lento io non son. Eccovi un ferro, e un nappo...
Scegli qual vuoi tu primo. *(A Paolo.)*

Pao. (per prendere il ferro.) Il ferro eleggo.

Fra. Fermati! *(Arrestandolo)* ...Aspetta!...A tale orror non reggo.
Deh! non volermi, o barbaro,
Al suo morir presente;
Risparmia al cor dolente
L'altroce vista almen.

Pao. Di quelle amare lagrime
Deh! spettator non farmi;
Lungi da lei piantarmi
Lascia il tuo ferro in sen.

Lan. Erraste insieme, o perfidi:
Sarete insiem puniti.
Se voi cadete uniti,
Son vendicato appien.

Pao. A me quel ferro... *(Afferrandolo)*

Lan. Impugnalo...

Fra. Spietato!... A me il veleno...

*(Paolo e Francesca, uno stringendo il ferro,
l'altra tenendo il nappo con una mano, al-
zano gli occhi al cielo pregando. Lanciottò*

è alquanto indietro, smanioso ed incerto.)

Pao. Fra. (Cielo, i miei voti
Propizio intendi,
Il mio supplizio
La colpa ammendi
Riposo accordami
In seno a te.)

Lan. (Di nuove smanie
Furor m'accendi,
Da questi palpiti
Il cor difendi,
Costante e intrepido
Lo serba in me.)

Pao. Del mio sangue...

Fra. Di mia morte...

Pao. Empio! Esulta...

Fra. Iniquo! Godi...

SCENA VI.

*Mentre Paolo vuol ferirsi, e Francesca appressa
al labbro la tazza, giunge frettoloso Guido
con molto seguito d'armati.*

Gui. Ah! Fermate...

Lan. (sorpreso.) Guido!...

Pao. Fra. Oh sorte!

Gui. Salvi siete...

Lan. e ardisci!... Olà! Custodi...

Gui. Fremi invan; nessun t'ascolta;
La tua rabbia atroce e stolta
Spiacque infino ai tuoi satelliti
Non che ai prodi, ai cavalier.

Fra. O mio padre!

Pao. O nobil core!

Lan. O mio furore!

Pao. Fra. e Gui.

Oh mio piacer!

A 4

Lan. Va superbo: trionfi per poco
Fia che duri brev'ora il tuo vanto.
Più feroce tremendo altrettanto
Su quest'empi il mio sdegno cadrà!

Gui. Taci, o stolto; de' venti fia gioco
Il furor che minacci cotanto.
Contro a te di salvarli mi vanto,
Benché il braccio mi aggravi l'età.

Pao. Fra Ah! partiam da sì orribile loco,
Ah fuggiam quest'albergo di pianto.
Son sì oppresso/a smarrito/a son tanto,
Che parole il labbro non ha.

(Paolo, Francesca e Guido partono col seguito)

SCENA VII.

Lanciotto.

Lan. Oh rabbia! Io dunque sono
Così schernito? Io mi vedrò rapire
Sugli occhi miei, Francesca?
I miei soldati istessi
Mi son nemici, e crudeltà si chiama
Il giusto sdegno mio, la mia vendetta.

SCENA VIII.

Guelfo e detti, indi Isaura.

Lan. Guelfo, che rechi?...

Gue. Va, Signor; t'affretta.
Fra i seguaci di Guido, e i tuoi guerrieri
Ferve pugna crudel; vorrian Francesca
Condur quelli in Ravenna, e vorrian questi
In Rimini arrestarla; e fiera intanto
Fra l'una parte e l'altra arde la lite.

Lan. Corriam: l'inciampo è a me opportuno.

Isa. (frettolosa)

L'ira cessò, dell'improvvisa pace,
È Francesca cagion...

Udite.

Lan. Come?

Isa. Altamente
Protesta fece che né a te, né al padre
Volea darsi in poter, e si eleggea
Per sua istanza un ritiro.
Il padre istesso lo concede a lei.

Lan. Questo è il colpo peggior... io la perdei.

(Partono.)

SCENA IX.

Atrio interno di un monistero, vi si entra per
una grande arcata in fondo, al di là della quale
vedesi la cupola di un tempio gotico. Notte.

Paolo.

Pao. Tace ogni cosa, ed in profonda calma
Riposan tutte di quel sacro albergo
Le abitatrici; ma non tu, Francesca...
Non tu riposi...E me tremando aspetti
All'estremo congedo. Ah! Sì!...verrai!
O come io ti giurai, su queste soglie
Al di' novello tu mi vedrai trafitto...
Il nostro fato ormai nel cielo è scritto.

Se troncando i giorni miei
Li donate a lei che adoro
No da voi pietosi dei
Altra grazia io non imploro
Consolate il mio tesoro
E contento io morirò

(Odesi un funebre suono di campana.)

Oh Dio!... Qual feral suono!...Un infelice
In quest'istante istesso
Paga a natura il suo tributo estremo...
Funesto augurio! abbrividisco e tremo.

(Ripete il suono di tanto in tanto.)

Crudo amor, deh mi concedi
Un momento sol di calma,
Lascia almeno che quest'alma
cessi, oh Dio di palpitar.

Numi spietati e barbari
Fato crudel tiranno,
Non reggo a tanto affanno
Non reggo a tal rigor.

*(Siede sopra un banco di marmo,
dopo qualche silenzio segue.)*

A mezzo corso è giunta
La notte omai...L'ora prefissa è questa...
Francesca compirà la sua promessa... *(Si alza.)*
Silenzio! Alcun s'appressa...un calpestio
Lungo a quest'atrio echeggia, e par che n'esca
Furtivamente alcun.

SCENA X.
Francesca, Paolo.

Fra. (avvicinandosi a lui.) Paolo!

Pao. (correndo a lei.) Francesca!

Fra. Tu in queste soglie
Ah crudo, chi ti conduce a me?...

Pao. Duolo,
Furore di disperato amore tutte le smanie

Fra. Forsennato...e vuoi?

Pao. Morir, s'altro non
Posso, a' piedi tuoi

Fra. Forse...non sai...

Pao. Solo io so' che t'amo, tutt'altro oblio
Che mi giurasti tu...parla...

Fra. Giurai,
Fida serbarti il cor. E tel serbai.

La mia destra ha solo il fiero
Crudo il padre a lui la diede,
Il mio cor ei non possiede,
Tuo vivea e tuo morrà.
S'io t'amai fra poco io spero
La mia morte a te dirà

Pao. Ah crudel, non fia la morte

Prova a me che fida sei.
Viver meco e franger dei
Il poter che altrui ti da
Ah! se il vuoi la nostra sorte
Lieta e dolce ancor sarà.

Fra. Sciagurato!...tu deliri

Pao. ardo...avvampo

Fra. Oh Ciel...mi lascia...

Pao. Ch'io ti vinca o al piè ti spiri

Fra. Sorgi, fuggi, mi lascia. Oh cruda ambascia!...

A 2. A quel pianto a quelli accenti
 Non resiste il cor tremante
 Perch'io regga a tale istante
 Nuovo core oh ciel mi da'

[Qui si sente una campana e l'orchestra attaccherà dopo due colpi]
(Si arresta spaventata al suono di flebile armonia che si fa sentire dal tempio)

Fra. Ah t'invola è giunta l'ora

Pao. Ciel! Qual'ora?...

Fra. Al tempio io vado

Pao. Ah no...mi segui...

Fra. E speri...ancora?

Pao. Meco io trarti, o spento io cado

Fra. Tu deliri...

Pao. no ben mio

Fra. oh momento

Pao. Ah rio soffrir

Fra. ah mi lascia

Ah non mi rendere più sventurata
Assai quest'anima fu lacerata
Non è possibile soffrir di più.

Pao. Crudel non credere non lusingarti
Ch'io debba vivere e altrui lasciarti
Non ha quest'anima la tua virtù
Non è possibile ch'io viva più. (p. 258)

[SCENA XI.
Lanciotto e detti.]

Lan. Ah traditor t'ho colpito... T'arresta...
La vendetta i tuoi passi esplorò ti difendi

Fra. Ah soccorso, pietade

Pao. t'allontana

Lan. Furente son'io (*Lanciotto si avvanza impetuoso*)

Fra. In me sola volgete le spade (*ferisce Francesca*)
Ah! ... son morta...

(*Abbandonandosi su di un sedile.*)

Lan. Spirò...

Pao. M'uccida il ferro...anzi che il duol m'uccida

[*Si ferisce.*]

Lan. Fermati... (*Va per trattenerlo*)

SCENA ULTIMA.
Guido, Isaura, Guelfo. I precedenti.

Gui. Oh ciel!...quai grida!...
Lanciotto!... ov'è Francesca?

Lan. *amaramente* Eccola!

Gui. (*correndo a lei.*) Figlia!...
Tu l'uccidesti al fine, mostro feroce!

Lan. L'uccise il suo delitto.

Coro. Oh notte atroce!

- FINE -

Saverio Mercadante

Francesca da Rimini

Partitura

Edizione critica

ATTO PRIMO

2 Corni
in Re

2 Corni
in Re

2 Trombe
in Re

3 Tromboni

Timpani
RE - LA

Lanciotto

Guido

Coro

Allegro giusto

Allegro giusto

5

Ott.

Ob.

Cl.

Fg.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[p]

f

decresc.

9

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[p]

f

decresc.

15

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

Tp.

pp

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sampled by Cascio 2014

R[ecita]t[i]vo dopo l'Introduzione

Allegro

Lanciotto

Guido

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

f

f

f

5

L.

G.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.


Cb.


I - te o guer-rie - ri, e


9


L.  que-sta glo-rio-sa per noi pa-ce, for-ma-ta col Sir d'Ur-bi-no, a fe-steg-giar chia-


G. 

VI. I 

VI. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

12

L.  -ma-te con giuo-chi, e con tor-ne-i, i pro-di di Ra-ven-na, e i pro-di mie-i

G. 

VI. I 

VI. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 



16

L.

G.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

22

L.

G.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

27

L.  al - la guer-rie - ra

G. 

VI. I 


VI. II 

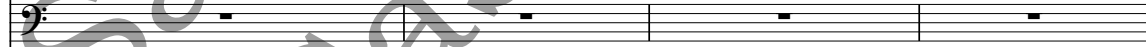
Vla. 

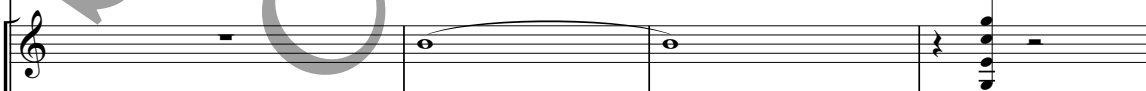
Vc. 


Cb. 


31

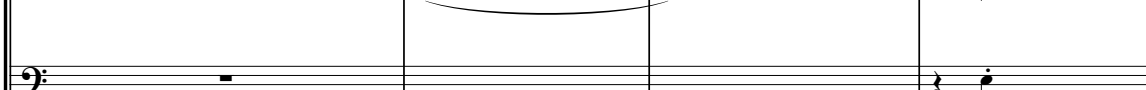
L.  fe - sta vo' pre-sen - te Fran - ce-sca a lei pre-ghie-ra far - ne dei tu. Spe - rar mi


G. 

VI. I 

VI. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

[N. 2] - Coro e Cavatina Francesca

Allegretto

Ottavino

Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Mib

2 Corni in Lab

2 Trombe in Do

3 Tromboni

Arpa

Francesca

Coro

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

5 ^(8^{va})

Arpa

9

Fl. *solo*
legato

Ob. *solo*
legato

Cl. *a 2*

Arpa *sensibile*

VI. I *legato*

VI. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

16

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Arpa

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p solo

pp

p

pp

arco

arco

arco

arco

arco

22

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Arpa

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

© Paolo Cascio 2014

32

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Arpa

F.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo

legato

solo

legato

a 2

(8^{va})

sensibile

Pres - so al me-rig - gio è il

Pres - so al me-rig - gio e il

legato

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

[N. 3] Terzetto [Francesca, Lanciotto, Guido]

Allegro moderato

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Mib

2 Corni in Lab

2 Trombe in Mib

Tromboni

Francesca

Lanciotto

Guido

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Don - na,

Allegro moderato

The musical score is for a Terzetto in E-flat major, 3/4 time, marked Allegro moderato. It features a full orchestra and three vocal soloists. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The brass (Horns in B-flat and A, Trumpets in B-flat) provide harmonic support. The vocal soloists enter in the third measure: Francesca (soprano) has a whole rest, Lanciotto (tenor) has a whole rest, and Guido (bass) has a whole rest. In the fourth measure, Lanciotto sings the word 'Don' and Guido sings 'na,'. The score is marked with a large 'Sample - 2014' watermark.

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Tbni.

F.

L.

G.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[a 2]

f

f

don - na per far - ti lie - ta

14

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Tbni.

F.

L.

G.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

ces - sa deh! non ne-gar - mi a - mor deh! tu dal pian - ger

22 ^(8^{va})

Fl. *[f]*

Ob. *[f]*

Cl. *[f]*

Fg. *[f]* *[a 2]* *p*

Cr. I - II *[f]* *p*

Cr. III - IV *[f]*

Tr. *[f]*

Tbni. *[f]*

F. *[f]*

L. no deh tu dal pian - ger ces - sa più non ne - gar mi a - mo - re, il ³

G.

VI. I *[f]* *p* *legato* *sensibile*

VI. II *[f]* *p* *legato*

Vla. *[f]* *p*

Vc. *[f]* *p*

Cb. *[f]* *p*

N. 4 - Cavatina Paolo

Andante

Flauto I

Flauto II / Ott

2 Oboi *solo*

2 Clarinetti in Do *solo*

2 Fagotti *solo*

2 Corni in Fa [*p*]

2 Trombe in Do [*p*]

Trombone

Paolo

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

5 *8^{va} solo*

Fl I *p*

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Cb.

9 *(8^{va})*

Fl I

Fl II / Ott.

Ob.

Cl.

Fg.

IV corda

VI. I *p*

IV corda

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

16

Fl I [a 2]

Fl II / Ott. [a 2]

Ob. a 2

Cl. [a 2]

Fg. [a 2]

Cr.

P.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

21

Fl I

Fl II /
Ott.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

P.

Quan - to ti deg - gio, ho pa - ce

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Recitativo dopo la cavatina Paolo

Allegro

Paolo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

5

P.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

P.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Va - da - si... on - d'è ch'io tre - mo?... un dio pos - sen - te s'op - po - ne a pas - si mie - i.

13

P. *Da quel-le so-glie, cui mi gui-da la*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

P. *col-pa ah! mi re-spin-ge in-vi-si-bil po-ten-za... al-cun s'a - van-za...*

VI. I *p cresc.*

VI. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

23

P. *fe-sti-vo stuol di ca-va-lier s'ap-pres-sa, non ci mo-striam*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Attacca subito Coro

[N. 5] - Coro

Allegro Moderato

Ottavino

Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
in Re

2 Corni
in Re

2 Trombe
in Re

3 Tromboni

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Ott.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 Cr. I - II
 Cr. III - IV
 Tr.
 Trb.
 Coro
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

p
p
p
p
f
sol
p
p
p
p
p

19

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

solo

p

[Recitativo] dopo il Coro

Francesca

Paolo
(Ciel! che mai ve-do é des-sa)

Lanciotto

Guido
vie-ni al ve-der-ti lie-ta e-sul-ta o-gn'al-ma

Violino I
[p] *f* Allegro

Violino II
[p] *f*

Viola
[p] *f*

Violoncello
[p] *f*

Contrabbasso
[p] *f*

5

F.

L.
im-pa-zien-ti i pro-di at-ten-do-no l'i - stan-te in cui dar pro-va in - nan-zi a-gl'oc-chi tuo-i di co-

VI. I
p

VI. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Cb.
p

9

F. oh! de' miei pri-mi fe-li-ci di' fe-ste so-len-ni e gio-chi deg-g'io ve-der-vi an-

L. -rag-gio e vir-tu-de

VI. I tremolo *fp* *fp*

VI. II tremolo *fp* *fp*

Vla. tremolo *fp* *fp*

Vc. tremolo *fp* *fp*

Cb. tremolo *fp* *fp*

13

F. -cor il mio pen-sie-ro ri-cor-re o pa-dre, al-la tua cor-te an - ti-ca a ri-den-ti an - ni

L.

VI. I *fp* *f*

VI. II *fp* *f*

Vla. *fp* *f*

Vc. *fp* *f*

Cb. *fp* *f*

Allegro

17

F. mie-i

P.

L. ri-no-vel - lar-li a te spet-ta o Fran - ce-sca. Og - gi tu stes-sa al piú va-lien-te ca-va-

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

21

F.

P. a tem-po io

L. hier da-ra-i il pre - mio del va - lor.

G.

Allegro

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

[N. 6] - Duetto [Paolo e Lanciotto]

Allegro

Flauto I

Flauto II

2 Oboi

2 Clarinetti
in Do

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Sol

Trombe
in Do

3 Tromboni

Paolo

Lanciotto

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

8

Cl.

L.
bar - - - ba - ro, ve - - - di se v'ha _____ più bar - - - ba -

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

Cl.

Fg.

Cr. III - IV
[a 2]
p

L.
-ro del mio de - sti - - - no in ter - - - ra del

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

20

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Tbn.

L.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

ra ve - di che or - ri - bil

[a 2]

[p]

[a 2]

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

23

Fl. I

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.
I - II

L.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

guer - ra al - l'al - ma mia si fa che or - ri - bil

[a 2]

p

3

3

[N. 7] - Finale Atto Primo

Andante Mosso

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Fa

2 Corni in Fa

2 Trombe in Do

3 Tromboni

Arpa

Francesca

Paolo

Lanciotto

Guido

Isaura

Guelfo

Coro

Coro

Andante Mosso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p secco

p secco

9

Ob.

Fg.

Cr. I - II

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo

dolce

solo

pp

solo

pp

legato

8

13

Ob.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo

pp

solo

pp

6

17

Ob. *fp*

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV *pp*

VI. I *fp*

VI. II

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

**Estudio y edición crítica de la ópera
Francesca da Rimini
de Saverio Mercadante
(1830)**

Tesis doctoral de:
Paolo Cascio

Director:
Prof. Víctor Sánchez Sánchez

Madrid
2013

VOL. II

© Paolo Cascio - 2014
Sampler

ATTO SECONDO

© Paolo Cascio - 2014
Sampler

© Paolo Cascio - 2014
Sampler

[N. 8] Coro, scena ed Aria Lanciotto

Andante mosso quasi allegretto

Flauti

Oboi

Clarineti
in Sib

Fagotti

Corni
in Mib

Corni
in Mib

Trombe
in Mib

Tromboni

Timpani
Mib - Lab

Lanciotto

Guido

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Andante mosso quasi allegretto

8

[a 2]

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Trb.

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

[a 2]

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

25

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sample Score 2014

31

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f* [a 2]

Cr. I - II *f*

Cr. III - IV *f*

Tr. *f* [a 3]

Trb. *f*

Coro

Ra - pi - do co - me il ven - to spa - ri - to è qui il pia - cer e il bre - ve suo con - ten - to

Ra - pi - do co - me il ven - to spa - ri - to è qui il pia - cer e il bre - ve suo con - ten - to

Ra - pi - do co - me il ven - to spa - ri - to è qui il pia - cer e il bre - ve suo con - ten - to

Ra - pi - do co - me al ven - to spa - ri - to è qui il pia - cer e il bre - ve su - o con - ten - to si

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

R[ecita]t[i]vo dopo l'Introduzione

Guido

Allegro moderato

Van - ne, cru -

Violino I

[f]

Violino II

[f]

Viola

[f]

Violoncello

[f]

Contrabbasso

[f]

5

G.

-del t'in-te-si, co - no-sco quan-to se-i, ma tua ven-det-ta non com-pi-ra-i, lo giu-ro.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

G.

Ho mol-ti an - ch'io in Ri-mi-ni se - gua-ci e a vi-va for - za al - la tua rab-bia ul-

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

G. *-tri - ce, strap - pe - ró l'in - fe - li - ce. Ir - ca - na ti - gre che di - den - de i suoi*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

17

G. *par - ti e men fe - ro - ce ch'io non sa - rò nel mio do - lor a - tro - ce.*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[N. 9] - Coro scena ed aria Francesca

Allegro

2 Flauti
[f]

2 Oboi
[f]

2 Clarinetti
in Sib
[f]

2 Fagotti
[f]

2 Corni
in Mib
[f]

2 Corni
in Reb
[f]

2 Trombe
in Reb
[f]

3 Tromboni
[f]

Arpa

Corno Inglese

Francesca

Isaura

Guelfo

Coro

Allegro

Violino I
[p]

Violino II
[p]

Viola
[p]

Violoncello
[p]

Contrabbasso
[p]

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

© Paolo Cascio - 2014

9

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

22

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

26

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

[Recitativo] Dopo l'aria Francesca

Andante

Paolo

Lanciotto

Francesca

Isaura

Guelfo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

5

Gue

Pian - to e pre - gar non va - le a di - sar - mar Lan - ciot - to in suo pro - po - sto ir - re - mo - vi - bil

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

I. *è ver ter-ri-bil sce-na, a Ri-mi-ni siap-*

Gue *sem-pre quel co-re o I - sau-ra ha trop pe fer-ree tem-pre*

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

14

L. *-pre-sta e sol col san-gue for-se tan - t'i-re si ve-dran for - ni-te oh*

I. *ta-ci... al-cun giun-ge...*

Gue

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

19

L. *u - sci - te! su - gl'oc-chi ul - tri - ci*

I. *ciel... Lan-ciot-to...*

Gue

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

25

P. *o - ve son trat-to!...*

L. *fu - rie m'ad-den-sa-te il ve - lo... ec - co - lo...*

F.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

32

P. (oh vi-sta!... oh vi-sta!)

F. (oh cie - lo!)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[N. 10] Quartetto

Allegro moderato

Allegro moderato

Flauti

Oboi

Clarineti in Do

Fagotti

Corni in Fa

Corni in Fa

Trombe in Do

Tromboni

Timpani
Fa - Do

Francesca

Paolo

Lanciotto

Guido

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

7 [a 2]

Fg. *tr*

F.

Deh non vo-ler - mi o bar - ba - ro al suo mo-rir pre - sen - te ri -

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *tr*

Vc. *tr*

Cb. *tr*

12

Ob.

Cl.

Fg. *tr*

Cr. I - II

F.

spar - mia al cor do - len - te l'a - tro - ce vi - sta al men, deh non vo-ler - mi o

VI. I

VI. II

Vla. *tr*

Vc. *tr*

Cb. *tr*

[Recitativo] dopo il quartetto

Allegro

Lanciotta
 Isaura
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello
 Contrabbasso

5
 L.
 I.
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Oh rab-bia! io dun-que so-no co-sì scher-ni-to? io mi ve-drò ra-

p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.

9

L. *-pi - re su-gli oc-chi mie - i Fran - ce - sca? i miei sol-da - ti i - stes - si mi son ne -*

I.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

L. *-mi-ci e cru-del-tà si chia-ma il giu - sto sde-gno mi o? là mia ven-det - ta*

I.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

u - di - te!...

f

16

L.  co-me?...

I.  l'i - ra ces - só del-l'im-prov-vi - sa pa-ce è Fran-ce-sca ca - gion al-ta-men-te pro-te-sta

VI. I.  *f*

VI. II.  *f*

Vla.  *f*

Vc.  *f*

Cb.  *f*

21

L. 

I.  fe-ce che né a te né al pa-dre vo-lea dar-si in po - ter e si e-leg - ge-a per sua stan-za un ri - ti-ro... il pa-dre i-

VI. I.  *f*

VI. II.  *f*

Vla.  *f*

Vc.  *f*

Cb.  *f*

26

L. que-sto é il col - po peg - gior io la per - de - i...

I. -stes-so lo con-ce - de a le - i...

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Attacca Scena ed Aria Paolo

[N. 11] Scena ed Aria Paolo

Andante mosso

[a 2]

2 Flauti

f *p* *f*

2 Oboi

f *f* *f*

2 Clarinetti in Sib

[a 2]

f *f* *f*

2 Fagotti

f *p* *f*

2 Corni in Mib

2 Corni in Fa

f

2 Trombe in Sib

f

3 Tromboni

f

Paolo

Andante mosso

Violino I

f *p* *f*

Violino II

f *p* *f*

Viola

f *p* *f*

Violoncello

f *p* *f*

Contrabbasso

f *f*

13

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I - II

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

P.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Solo

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

19 *8va* -----

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cr. I - II *f*

Cr. III - IV *f*

Tr. *f*

Trb. *f*

P.

VI. I *f* arco

VI. II *f* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco

Cb. *f*

25

Fl. *[a 2]* *cresc.*

Ob. *[a 2]* *cresc.*

Cl. *[a 2]* *cresc.*

Fg. *[a 2]* *cresc.*

Cr. I - II *Solo*

Cr. III - IV

Tr.

Trb.

P.

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb.

The musical score is written for two voices and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system shows the vocal entries with the instruction "resc." (recitativo) above them. The piano part begins with a whole note chord (F major) under the first vocal entry. The second system continues the vocal parts, with the piano part providing harmonic support. The third system features a "Solo" marking above the piano part, which plays a single eighth-note melody while the vocalists sing. This section is marked with a dynamic of *p* (piano). The score concludes with several systems of empty staves, indicating where additional music could be added.

Moderato

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in Sib

2 Fagotti

2 Corni
in Mib

Francesca

Paolo

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

19

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

25

P.

Vl. I

Vl. II

Wla.

Vc.

Cb.

A mez-zo cor - so é

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

llegro non tanto

Allegro non tanto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

7

Fl.

Ob.

Fg.

Cr.
III - IV

F.

la mia de - stra ha so - lo il fie - ro, cru - do il pa - dre,

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Solo

solo

p

13

Fl.

Ob.

Fg.

Cr.
I - II

Cr.
III - IV

F.

cr - - - do il pa - - - dre a lu - - - i la

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 13 through 15. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor I-II, Cor III-IV, Trumpet (F.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#). Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Bassoon parts have rests in measure 13, followed by a whole note chord in measure 14. The Cor I-II part has a whole note rest. The Cor III-IV part has a whole note rest. The Trumpet part has a whole note chord. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a whole note chord. The Contrabass part has a whole note chord. The lyrics are 'cr - - - do il pa - - - dre a lu - - - i la'.

16

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.
I - II

F.

die - de il mio cor ei non pos - sie - de, tua vi -

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

COMMENTO CRITICO

[N. 1] – Introduzione e Cavatina Lanciotto

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
[N. 1]	Introduzione e Cavatina Lanciotto	1-22	2	f. 1r-22v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Flauto

Ottavino

[2] Oboe

[2] Clar[inetti] in La

[2] Fag[otti]

[2] Corni [in] Re

[2] Croni [in] Re

[2] Trombe [in] Re

[3] Tromboni

Timpani [in] Re

Lanciotto

Guido e Coro [Basso]
[Soprani]
[Tenori]
[Bassi]

Viol[oncelli]

Contra[bbassi]

Note critiche:

16 / Archi: il passaggio cromatico di questa b non è chiaro. La settima croma nell'A è un sol# ma nella b uguale ripetuta a 356 è naturale. Si è scelta questa seconda versione.

20-22 / Tmp: si2

30-31 / VI II: do# corretto con naturale

45-51: "Come prima 7 batt: da numeri" ovvero da 37 a 43

79-151: "L'istrumentale da capo 73 battute" ovvero da 1 a 73, presenti solo Cb e Coro

156-159: ritornello di 152-155

173 / Tmp: sulla corona presente solo una semibreve, proposta l'estensione del trillo così come prescritto nelle bb precedenti

247-256: ritornello di 237-246

280-286 / VI I, II: M cancella le battute e le riscrive corrette nei pentagrammi di Trbn e Trb

334 / Cl / 2: fab corretto con fa naturale

352-373: "22 battute dal segno X" ovvero da 12 a 33

392 / VI I: sol2+fa3 corretto con la2+fa3

425-448: "Come prima 24 bat: dal segno" ovvero da 383 a 406

458-466: ritornello di 449-457

469-470: "bis" di 467-468

Recitativo dopo l'Introduzione

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
-	R.tvo dopo l'Introduzione	23-26	2	f. 23r-26v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Lanciotto
Guido
[Cb e Vc]

Note critiche:

Nonostante M prescriva un pentagramma solo per Gui non lo usa, preferendo alternarne nel pentagramma di Lan gli interventi dei due personaggi

[N. 2] – Coro e Cavatina Francesca

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
[N. 2]	-	171-186	2	f. 27r-42v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

[1] Flauti

Ottavino

[2] Oboe

[2] Clar[inetti] in Befà

[2] Fag[otti]

[2] Corni [in] Elafà

[2] Corni [in] Alafà

[2] Trombe in Befà

[3] Tromboni

Arpa

Francesca

Coro di Donne [Soprani]

[Soprani]

Viol[oncelli]

Contrab[bassi]

Note critiche:

La numerazione dei fascicoli di questo numero è errata. La cavatina di Francesca venne spostata nell'atto secondo, come N. 9. Questa collocazione si può ancora riscontrare nel Ms E-Mm, dove di fatto il numero è nell'atto secondo. L'A di Bologna venne in seguito ridisposto ed oggi il N. 2 è nella sua disposizione corretta, tuttavia la numerazione sbagliata dei fascicoli venne mantenuta. Il problema fu creato dal fatto che M non pose nessun titolo al N. 2 ed, in assenza di un libretto che stabilisse l'ordine dei numeri, in fase di catalogazione si pensò che questa fosse la seconda aria di Fra invece che la prima. Il titolo adottato nella presente edizione è quello che compare alla fine del recitativo precedente dove viene prescritto: "Attacca Coro e Cavatina Francesca"

1 / Cr I, II, Tr: M non segna l'armatura in chiave di questi strumenti traspositori, rispettivamente Fa maggiore e Sib maggiore. Durante tutto il numero ad ogni cambio di taglio di Cl, Tr, Cor, M non specificherà la nuova armatura in chiave

11-18 / Ob: "8ª sotto al Fl"

20-24 / Fl: "Unisono con Ottavino"

27-52: "26 batt: D.C. l'Istrumentale" ovvero da 1 a 26, presente solo Coro e Cb

62-70: "9 b come p dal segno" ovvero da 53 a 61

75-78: ritornello di 71-74

89 / Fra: M scrive una prima versione dell'intervento di Fra che occupa 2 bb: 89-90, poi ripensa l'inciso e lo riscrive occupando una sola b, la correzione è scritta nel pentagramma del Coro.

111 / VI I, II: do3 unisono poi corretto con do3+mi3

127: intervento dei Fg inizialmente previsto per i Cl

202: all'inizio dell'Allegro Moderato M aveva inizialmente pensato ad un 2/4 come ancora si può leggere in alcuni pentagrammi, poi cancellato per continuare il 4/4 della sezione precedente

240-246 / Coro S: "Unissono con 2di"

252 / Fra: "dal segno 2ª bat" ovvero da 212

278, 279: tra queste due bb sono presenti tre bb vuote cancellate
 287-294: "8 batt come prima da numerazioni" ovvero da 279 a 286
 295: nell'A sopra i VI I e sotto i Cb l'indicazione "Più mosso", sopra F "Mosso"

Recitativo dopo la Cavatina Francesca

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	R.tvo dopo la Cavatina Francesca	27-30	2	f. 43r-46v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola
 Francesca
 Isaura
 Vi[oloncelli]
 Contr[abbassi]

Note critiche:

Nonostante M prescriva un pentagramma per Isa preferisce usare quello di Fra alternando sul suo pentagramma gli interventi dei due personaggi

[N. 3] Terzetto

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
[3]	Terzetto	31-50	2	f. 47r-65v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola
 [2] Flauti
 [2] Oboe
 [2] Clar[inetti] in Befà
 [2] Fagotti
 [2] Corni in Elafà
 [2] Corni in Alafà
 [2] Trombe in Elafà
 [3] Tromboni
 Francesca
 Lanciotto
 Guido
 Viol[oncelli]
 Contrab[bassi]

Note critiche:

9 / VI I / 4 : : dob corretto con do naturale.

31-32 / Lan: due battute cancellate inizialmente scritte un semitono sopra.

43 / Cb: inizialmente previste due minime ribattute: mi2 poi cancellate, stesso inciso presente a 49 poi cancellato.

44-84: M dimentica scrivere una qualsiasi indicazione per tutta l'orchestra che specifichi la ripresa del passo da 2 a 42. Rimane così in queste battute solo il canto ed i bassi si è provveduto al completamento dell'organico ripresentando le bb indicate.

120-123 / Cr I: inizialmente riservato a lui il passo poi distribuito al Cr III.

169-171 / Cl, Fg: il passaggio dei due strumenti è scritto, per sbaglio, sui pentagrammi di Fg e Cr rispettivamente.

181-186: “6 da numeri” ovvero da 175 a 180

201-203 / Lan: precedente linea melodica poi cancellata:



206-210: “bat 5 da numeri” ovvero da 100 a 104.

211-219 / Ob: “Con V[iolini] P[rimi]”.

229-230 / Fl: una prima stesura prevedeva in queste bb l'inciso poi spostato a 31

250-256: “7 batt: sin da numeri” ovvero da 242 a 248

290-296: presenti solo voci e Cb, orchestra completata come da bb 283-289

315-354: “Come P[rima] canto e orchestra 40 batt dal segno” ovvero da 241 a 280, presenti nell'A solo i Cb

369-385: prima stesura per le voci poi cancellata da M stesso e ribadita dall'indicazione “Volti” all'inizio del passo:

Francesca

Lanciotto

Guido

10

375-380: “6 da numeri” ovvero da 369 a 374.

[N. 4] – Cavatina Paolo

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
[N. 4]	Cavatina Paolo – Atto Pmo	51-62	2	f. 51r-62v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Flauti [I]
[II]

[2] Oboe

[2] Clar[inetti] in C

[2] Fag[otti]

[2] Cor[ni] in Fà

[2] Trombe [in] C

[3] Tromboni

Paolo

Viol[oncelli]

Contra[bbassi]

Note critiche:

13-16, 19-24 / VI II: "Uni[sono]", con VI I

16-19 / Fl I: l'accentuazione sul primo quarto di ogni battuta è, nel corso dell'A, contraddittoria ed imprecisa, si presiedono queste due bb. come modello.

16-19 / Ob: "8° a Fl"

23 / Pa: "R[eci]t[ativo]"

69-83 / VI II: "Uni[sono]", con VI I

75: gli interventi dei Cl erano inizialmente affidati agli ob, poi scartati come risulta dalla modifica sull'A.

85: b. usata per scrivere sia la parte dei Tbn che delle Tr. Si ristabilisce la situazione normale da b. seguente.

141-142 / Fl I: prevista inizialmente la stessa figurazione melodica presente a 136 poi sostituita con due bb di pausa.

144-167: "Come prima 24 bat: dal segno A" ovvero da 101 a 124.

177-185: segno di ritornello di 168-176

[N. 5] – Coro

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
[N. 5]	Coro Atto Pmo	64-69	2	f. 64r-69v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Flauto e Ottavino

[2] Oboe

[2] Cl[arinetti] in Là

[2] Fagotti

[2] Corni [in] Re

[2] Corni in] Re

[2] Trombe [in] Re

Tromboni 3

Coro [soprani]

[tenori]

[bassi]

V[ioloncelli]

Contr[abbassi]

Note critiche:

26 / Vle / I· : si2 corretto con la2

26 / Fl, Ott/ II· : bicordo poco chiaro, proposto do3+sol3

30-36: "7 batt: dal segno A" ovvero da 7 a 13

38-74: "37 batt: da Capo" ovvero da 1 a 37. Presenti solo il basso ed il coro

82 / Coro: nel testo "che Fra-" sostituito con "no non" nel rispetto del significato semantico con le successive battute

87-93: ritornello di 75-86

84 / Tr: problema nelle ultime tre crome, in A: fa3, mi3, mi3 (note reali) non rispondenti all'armonia, corrette con sol3, fa3, mi3, nel rispetto dell'armonia e in consonanza con i Cr nello stesso punto della b.

103-106: ritornello di 99-102

107 / VI I / 1· : sol3 sostituito con la3 nel rispetto dell'armonia di tonica

Recitativo dopo il Coro

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	-	70-74	2	f. 70r-74v

Organico:

[Violini] [I]
[II]

[Viole]

[vuoto]

[vuoto]

[vuoto]

[Violoncelli e Contrabbassi]

note critiche:

il numero non presenta alcun titolo, solo nell'angolo inferiore sinistro del f 70r è presente la nota "Dopo il Coro", non è chiaro se questo recitativo sia da eseguirsi senza soluzione di continuità dopo il N. 5. Particolare anche il fatto che M abbia scritto otto bb a mo' di introduzione a questo recitativo e poi le abbia cancellate iniziando subito con l'intervento di Palo. Ecco il passo eliminato nell'A:

The image displays a musical score for the recitative "Dopo il Coro". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The second system continues the music for the same instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures featuring complex rhythmic patterns and ties.

[N. 6] Duetto Paolo e Lanciotto

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
[N. 6]	-	75-92	2	f. 75r-92v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Flauti [I]
[II]

[2] Oboe

[2] Clar[inetti in] C

[2] Fagotti

[2] Corni [in] Fa

[2] Corni [in] Sol

[2] Trombe [in] C

[3] Tromboni

Paolo

Lanciotto

Viol[oncelli]

Contr[abbassi]

Note critiche:

19: questa b venne successivamente divisa da M in due proporzionando a L nella 19 una semibreve tenuta e nella 20 la cadenza conclusiva

27-36: è ancora visibile una precedente stesura della parte di L meno acuta rispetto alla versione definitiva e, per mancanza di spazio, scritta sul pentagramma dei Tbn. Come si può notare questa versione preliminare era un puro abbozzo considerando le incongruenze ritmiche presenti in alcune battute. È possibile che M abbia iniziato questo duetto senza avere ancora sotto mano il testo da inserire, quindi con possibili raccordi ritmici da effettuare una volta ottenute le parole, oppure è la traccia di una partitura scheletro scritta nelle sue linee più generali con gran velocità:



39-40: ripetizione di 37-38

68-77: stesso caso già evidenziato per L in 27-36 però questa volta riguardante P:



85-86: ripetizione di 83-84

97-99: ripetizione di 94-96

109-111 / Cl, Fg: M non specifica qualche cromatismo di passaggio (fa naturale nei Cl, e Sib nei Fg) aggiunti nel rispetto dell'armonia

132-134: "3 da numeri" ovvero da 128 a 130

171 / Fg / 1: aggiunto bequadro a re3

173 / Vle, Fg / 1: aggiunto bequadro ai due la2

182-184: "3 da num" ovvero da 179 a 181

278-279 / Vle: in una prima stesura M aveva previsto un unisono con i Vc, Cb poi cancellato decidendo di far seguire i VI

282-289: "8" ovvero come da 274 a 281

294-297: "4 prima da numeri" ovvero da 290 a 293

300-301: ripetizione di 298-299

[N. 7] Finale

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
[N. 7]	Finale Atto Pmo	93-129	2	f. 93r-129v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Flauti [I]
[II]

[2] Oboe

[2] Clar [in Sib]

[2] Fagotti

[2] Corni [in] Fa

[2] Corni [in Fa]

[2] Trombe [in Do]

[3] Tromboni

Francesca

Paolo

Viol[oncelli]

Contrab[bassi]

Note critiche:

il problema generale di questo numero risiede nelle indicazioni di tonalità. M non scrive praticamente mai l'armatura in chiave preferendo segnalare le alterazioni di volta in volta in ogni battuta. In questa maniera spesso sono dimenticate parecchie alterazioni necessarie ed altre transitorie, ponendo a volte qualche dubbio. In generale si è mostrata l'armatura in chiave della tonalità usata tratta dal contesto.

1-7 / Fg: "legato con Violoncello"

30 / VI I: M aveva originalmente predisposto qui una ripresa del tema apparso a b 9, poi ripensò e seguì con gli accordi puntati del recitativo

47-48 / Ob: una prima versione prevedeva il tema affidato al Fl

107-108 / Fra: "sospirando" poi cambiato con "vagheggiando"

119-120 / Pa: precedente linea melodica ancora visibile sotto i tratti usati per cancellare:



220-248: a causa dell'uso di carta con meno pentagrammi di quelli necessari M si troverà nel corso del numero a sovrapporre voci e strumenti. In queste battute, per esempio, gli interventi di tutti i personaggi si accavallano nei pentagrammi affidati inizialmente a Pa e Fra, usando qualche volta un solo pentagramma per più voci.

270: a causa del problema sopra descritto in questa b M distribuirà su tre pentagrammi tutte le voci, specificando a margine "Tutti i per[sonaggi] con coro".

280: da qui in poi M utilizza carta con 20 pentagrammi invece che con 16, come nei ff precedenti. La situazione non diventa più chiara poiché continuano a mancare pentagrammi sufficienti; nella distribuzione dei pentagrammi per le voci M trova questa soluzione:

- Fr[ancesca] e Isaura
- Paolo
- Lanci[otto] e Guelfo
- Guido
- Coro [Soprani]
[Tenori]
[Bassii]

distribuzione che tuttavia egli stesso modificherà a seconda delle varie necessità, vedasi commento b 312

297-310: "L'Istrumentale, meno del Basso, dal segno 14 bat" ovvero da 281 a 294

312: nuova distribuzione dei personaggi:

- Fra
- Pa
- Lan
- Gui

- Isa e Gue con Coro [Soprani]
 [Tenori]
 [Bassi]

ancora a 440 si avrà una nuova distribuzione:

- Fra e Isa
- Gue
- Lan
- Gui

- Coro [Soprani]
 [Tenori]
 [Bassi]

324-333: "10 batt canto e orchestra come prima dal segno" ovvero da 313 a 322

339-341: "3 da numeri"

359-363: "5 batt da numeri" ovvero da 353 a 357

379-381: "3 batt da numeri" ovvero da 375 a 377

413-415: "3 batt da numeri" ovvero da 409 a 411

443-444: "due da numeri" ovvero da 439 a 440

450-452: "tre da numeri" ovvero da 446 a 448

[N. 8] Coro, Scena ed Aria Lanciotto

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
[N. 8]	Coro, Scena ed Aria Lanciotto Atto 2do	131-149	2	f. 131r-149v

Organico:

Violini [I]
 [II]

Viola

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Cl[arinetti in] Befà

[2] Fag[otti]

[2] Corini [in Mib]

[2] Corni [in Mib]

[2] Trombe [in Mib]

[3] Tromboni o Timpano in Elafa

Coro [Soprani]

 [Tenori]

 [Bassi]

Violon[celli]

Contrab[bassi]

Note critiche:

tra la fine dell'atto primo e l'inizio del secondo è presente il f 130r-v in bianco

58 / Coro: la denominazione "Preghiera" si trova scritta di traverso all'inizio dei pentagrammi del Coro

68-93: "26 bat dal segno" ovvero da 31 a 57

98-99: "due simili" ovvero come 96-97

102-103: "due simili" ovvero come 100-101

108-117: "10 batt dal segno" ovvero da 21 a 30, presenti la linea dei VI I, voci e Cb
 151: sul margine inferiore destro "Attacca subito Aria"
 199-202: "4 simili da numeri" ovvero come da 194 a 197
 275-283: "9 batt da numeri" ovvero come da 266 a 274
 298: l'indicazione "quasi Andante Mosso" presente solo nel margine inferiore della pagina
 313: l'indicazione "Un poco" presente solo nel margine inferiore della pagina
 331-334: "4 simili da numeri" ovvero come da 327 a 330
 347-374: "Come p[ri]ma 28 batt dal segno" ovvero da 299 a 327. Dopo la 374 M scrisse una prima idea vocale per Lan ed il Coro poi cassata ma ancora visibile nell'A tacciato:

Lanciotto

Tenori

Bassi

385-392: "Canto e Orchestra 8 batt da numeri" ovvero da 376 a 383

Recitativo dopo l'Aria Lanciotto

Fonte:
A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	Recitativo dopo l'Aria Lanciotto Atto 2do	150	1	f. 150r-v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

Guido

Viol[oncelli]

C[ontrab]b[assi]

[N. 9] – Coro, Scena ed Aria Francesca

Fonte:
A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
[N. 9]	Coro Scena, ed Aria Francesca	151-170	2	f. 151r-170v [vuota]

Organico:

Violini [I]
[II]

Viole

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Clar[inetti] in Bèfà

[2] Fagotti

[2] Corni in E lafà

[2] Corni in B lafà

[3] Tromboni

Arpa

Corno Inglese

Francesca

Coro con / Guelfo ed Isaura [soprani]
[tenori]

[bassi]

Violoncello
Contr[abbassi]

Note critiche:

Il testo di questo numero è assente nel libretto originario di Romani. M usa un testo ex-novo del quale non si è trovato l'autore. È possibile che M stesso sia stato l'autore del testo non avendo il Teatro Príncipe di Madrid un poeta stabile per arrangiamenti e modifiche, come succedeva al S. Carlo di Napoli o alla Scala. È possibile tuttavia un'altra ipotesi ovvero che il testo sia in realtà frutto di qualche musicista italiano presente a Madrid che aveva rapporti con M o forse addirittura qualche cantante della stessa compagnia d'opera.

1 / Corno Inglese: nella distribuzione dell'organico in partitura, A affida il 14^a pentagramma al corno inglese tuttavia viene notato in suoni reali e con una indicazione di chiave indecifrabile. Da un'attenta analisi dell'A si può percepire una correzione che prevedeva in un primo momento il Fag come strumento solista. Si è scelto ovviamente di rispettare l'ultima indicazione dell'autore e la sua volontà di un corno inglese obbligato, tuttavia, seguendo la prassi moderna, si è riscritta la sua parte una quinta sotto, essendo lo strumento traspositore. Da notare che nell'Ottocento il corno inglese veniva scritto come strumento naturale, in chiave di basso, per cui bastò a M cancellare la dicitura "Fagotto" e sostituirla con "corno inglese" senza cambiare chiave o armatura.

24 / Cor I: mib sostituito con mi naturale (suoni scritti). Questa prima sezione del numero è in Reb maggiore, spesso M dimentica di scrivere qualche alterazione di passaggio qui ristabilita nel rispetto dell'armonia e senza distinzione tipografica.

71-98 / Fl: legature confuse, il modello del fraseggio melodico è preso da 71-78

100 / Fl, Cl: rispettivamente sol3 e la3 scritti, aggiunto bequadro nel rispetto dell'armonia

103: "Tutti fortissimo" nell'A

111-118 / Cr I: nel bicordo sol+si aggiunto bequadro al sol

127-142: "Come prima 16 batt: dal segno A" ovvero da 69 a 84

161-174: "Come p[rima] 14 battute dal segno B" ovvero da 145 a 158

200 / Fra: in A "il loco" poi sostituito con "l'albergo"

203: all'inizio di questo Andante, l'autore aveva inizialmente affidato la melodia al Fl poi cancellata e data ai Cl

217 / Fr / 4^o : mib sostituito con mi naturale nel rispetto dell'armonia

248 / Cr I: mib (scritta) sostituita mi naturale nel rispetto dell'armonia

259 / Vle / 3^o : sol2b corretto con sol2 naturale

269 / Cr I: sib (scritta) sostituito con si naturale nel rispetto dell'armonia

274-283 / Francesca: le legature espressive presente nell'A è confuso e soprattutto non coerente, si è proceduto ad una semplificazione secondo il modello che appare nel modo più chiaro nella ripetizione a partire da 295

284-288 / Cl, Fg: nel passaggio legato a volte M unisce le nove crome tre a tre altre volte con un unico gambo, si è scelta la prima soluzione nel rispetto del tactus in 3

295-303: "Come prima 9 battute dal segno O" ovvero da 275 a 283

304 / Cl, Fg: a differenza della prima apparizione di questo intervento dei due legni a b 284 precisati con ppp e pp in questa ripetizione M prescrive solo un p per entrambi gli strumenti

305 / Francesca / I^o : "non ha" cancellato e sostituito con "muore"

306-311: a causa di molteplici cambi nella linea melodica di Francesca, M utilizza i pentagrammi del coro per scrivere la linea definitiva del personaggio

319: l'arpa smette di suonare ed il suo pentagramma è utilizzato per scrivere i Trb. Problemi di questo tipo di presentano continuamente all'interno del numero in questione a causa dell'utilizzo di una carta con solo 20 pentagrammi

347 / Cr II: aggiunto bequadro al fa

395: M utilizza "un poco più mosso" e contemporaneamente "un poco più animato" solo su Francesca

422-445: "Come prima dal segno 24 bat" ovvero da 379 a 402

455-461: "Come prima 7 batt: dal segno S" ovvero da 447 a 453

459 / Coro, S / I^o : si+re corretto con si+mi come riportano i T, in andamento parallelo con i S

Recitativo dopo l'Aria Francesca

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
------	--------	------------	-----------------	--------------

-	Coro Scena, ed Aria Francesca	187-188	2	f. 171r-172r
---	-------------------------------	---------	---	--------------

Organico:

[Violini] [I]
[II]

Viole

[Vuoto]

Tutti a suo tempo

[Violoncelli]

[Contrabbassi]

Note critiche:

da qui in poi la numerazione dei ff continua da 187 a causa dell'errato posizionamento del N. 2 come già spiegato più sopra.

[N. 10] Quartetto

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
-	-	195-216	2	f. 172v-193v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Clar[inetti in] C

[2] Fag[otti]

[2] Corni [in] Fa

[2] Corni [in] Fa

[2] Trombe [in] C

[3] Tromboni

Francesca

Paolo

Lanciotto

Violoncello

Controabbasso

Spartitino per il Quartetto

Fonte:

A

<i>Num.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Num. Fasc.</i>	<i>Struttura fasc.</i>	<i>Collocazione</i>
-	-	267-268	2	f. 244r-245v

Organico:

[3] Tromboni

[2] Trombe in Befa

Timpani in Fa

Note critiche:

il titolo è tratto dalla fine del recitativo precedente ove M specifica "Attacca Quartetto". Sebbene lo spartitino si trovi alla fine dell'A, dopo l'ultimo numero, lo si cita qui per una miglior completezza critica circa il N. 10 Quartetto.

37-45: "Come prima 9 bat dal segno" ovvero da 2 a 10

64 / Fra / 2., 3. : A, Si3b corretto con Si3 naturale nel rispetto dell'armonia

75-78: "4 simili da numeri" ovvero da 71 a 74

90-94: "5 batt simi da N:" ovvero da 84 a 88

97-98: "due bat" ovvero come 95-96

102-103 /Lan: precedente stesura della cadenza poi cancellata ma ancora visibile nell'A



143 / Cl / 1· : semicroma corretta con biscroma in coerenza con le altre parti

153 / Fra / 2· : Re3 bequadro corretto con diesis nel rispetto dell'armonia

155-158: "4 simili" ovvero da 151 a 154

158; sul margine destro del f 204r una mano anonima, non di M, aggiunse "parole". Si riferisce al fatto che M nello scrivere le voci omise il testo da intonare poiché identico alle 4 precedenti. L'indicazione posteriore venne aggiunta per un fraintendimento delle intenzioni di M, è presente anche in E-Mm

102: M annotò sul margine sinistro del f 205r "A principiare da questo tempo i clarinetti devono essere messi un tono sopra in Befà". M aveva impiegato inizialmente da questa sezione del Quartetto dei Cl in do, come di fatto sono leggibili sull'A. Sullo stesso f ma nel margine inferiore si legge "Le Trombe, e i Tromboni, si caveranno dal fogio volante in fine".

167-364 / Trb, Tbni: dall'Allegro fino alla fine del numero si notano nell'A parecchi interventi cancellati agli ottoni. M aveva inizialmente scritto sulla partitura le loro parti salvo poi ricopiarle nel foglio staccato. Le modifiche furono rese necessarie a causa dell'utilizzo di carta da musica con meno pentagrammi di quelli necessari. Quando M iniziò a scrivere gli interventi di Lan, Fra, Pa e Gui si rese conto del problema ed allora decise di riservare i pentagrammi degli ottoni ai personaggi e riscrivere Trb e Tbni su un foglio staccato.

177 / VI I / 3· : assente nell'A do3 aggiunto come i Cb, Vc e in coerenza con le bb precedenti

185-188: "4 come da numeri" ovvero da 181 a 184

204-207: "Da P[rima] 4 si[mili] d[a] N[umeri]" ovvero da 200 a 203

213: nell'A da qui in poi M passa a Fa maggiore senza però scrivere l'armatura in chiave, va da sé che tutti i Si necessari scritti naturali sono stati bemollizzati nel rispetto dell'armonia qualche esempio: 233 / Gui / 1·; 233 / Fag / 1·, 3·; 234 / Gui / 4·; 234 / Cl / 4·; 236 / Lan / 3·; 292 / VII / 2·; 340 ecc...

238-260: "Come prima 23 bat dal segno" ovvero da 213 a 237

270-276: "7 batt[ute] simi[li] d[a] N[umeri]" ovvero da 262 a 268

306-308: "3 simili d[a] N[umeri]" ovvero da 302 a 304

317-364: "48 bat[tute] dal segno / Come prima" ovvero da 213 a 260, M scrive solo i Cb

382-396: "15 batt[ute] dal segno" ovvero da 366 a 380

414-428: "L'Istrumentale 15 batt[ute] dal segno" ovvero da 366 a 380

431-432: inizialmente queste due bb erano state concepite come una sola b con due minimie e senza pause, successivamente M divise con una stanghetta la b e completò in piccolo con pause di minima le due nuove bb create

Recitativo dopo il Quartetto

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	Rtivo dopo il Quartetto atto 2do	217-218	2	f. 194r-195v

Organico:

[Violini] [I]
[II]

[Viole]

[vuoto]

[chiave di tenore, pentagramma usato per Lan e Isa]

[Violoncelli]

[Contrabbassi]

[N. 11] Scena ed Aria Paolo

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	Scena ed Aria Paolo Atto 2do	219-235	2	f. 196r-212v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viole

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Clar[inetti in] Befà

[2] Fagotti

[2] Corni [in] Elafà

[2] Corni [in] Fa

[2] Trombe [in] Befà

[3] Tromboni

Paolo

Viol[oncelli]

Contrab[bassi]

Note critiche:

117-127: M aveva steso una prima stesura completamente differente dell'Allegro, ancora visibile nel f226v poi cassato con una grande croce a pagina intera. Il passo ancora visibile è:

Violini I

Paolo

Oh Di - o!... qual fe - ral suo - no

un in - fe - li - ce in que - st'i-stan - te

154: prima di questa b sono presenti 4 bb vuote, eliminate con diversi segni, nelle quali è presente la conclusione della precedente frase di Pa "tremo"

206-233: "Come p[ri]ma dal segno 28 batt[ute]" ovvero da 163 a 190

243-251: "Come p[ri]ma 9 batt[ute] dal segno" ovvero da 234 a 242

250-251, 255-256: "si[imili] 2" ovvero rispettivamente a 248-249 e 252-253

Recitativo dopo l'Aria Paolo

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	Rtivo dopo l'Aria Paolo	236-240	2	f. 213r-217v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Cla[rinetti] in Befà

[2] Fag[otti]

[2] Corni [in] Elafà

[2] Trombe

[3] Tromboni

Paolo

[vuoto]

Viol[oncelli]
Contr[abbassi]

Note critiche:

1 / Trb, Trbn: nonostante M abbia previsto questi due strumenti in partitura in realtà non suoneranno per tutto il recitativo

13-14/Archi, Fiati: a volte M segna due legature spezzate per questa unica melodia discendente, altre volte una sola legatura. Il modello univoco presente a bb 21-22 è stato qui esteso

[N. 12] Duetto Francesca e Paolo e Finale Secondo

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num. Fasc.	Struttura fasc.	Collocazione
-	Duetto Fr e Pa e Finale 2	241-264	2	f. 218r-241v

Organico:

Violini [I]
[II]

Viola

[2] Flauti

[2] Oboe

[2] Clar[inetti in] La

[2] Fagotti

[2] Corni in Sol

[2] Corni in Mi

[2] Trombe in Rè

Fran[cesca]

Paolo

Viol[oncelli]

Contr[abbassi]

Nel margine inferiore del f241r M segnala: "Tromboni in fine" di fatto questa è la situazione alla fine del N. 12

[Spartitino per il Finale Secondo]

Fonte:

A

Num.	Titolo	Num fasc.	Struttura fasc.	Coll.
-	Timpani e Tromboni Duetto Francesca e Paolo e Finale 2do	2	265-266	242r-243v[vuota]

Organico:

3 Tromboni

Timpani

Note critiche:

50 / Fra / 4· : A poco comprensibile si propone un gruppetto dopo il sol3

111-114 / Fra: ancora visibile una precedente versione degli incisi di Fra, meno acuti:



112, 114 / Fra / 1·, 2· - 3· : fa# corretto con fa naturale nel rispetto dell'armonia

162 / Vc, Cb: aggiunto "arco"

209 / Fra / 3· : A, do corretto con do#

210, 4·, 211, 1· / Fag: nell'A fa#+la e nella b 211 sol+si# probabilmente M avrà scritto queste due bb dei Fag in chiave di tenore senza indicarla, si sono corretti i due accordi con do#+mi, re+fa# nel rispetto dell'armonia

264, 1·, 265, 4· / Ob: nell'A mi#+la corretto con mi+la# nel rispetto dell'armonia di 7ª di sensibile

265, 2·, 3· / Pa: la corretto con la# nel rispetto dell'armonia

281, 1·, 282, 4· / Fag: re# corretto con re bequadro nel rispetto dell'armonia

284 / Fra / 1· : re# corretto con re bequadro nel rispetto dell'armonia
298 / Paolo / 3· : si bequadro corretto con si# nel rispetto dell'armonia
311: "Come P[ri]ma 10 batt dal segno" ovvero come da 301 a 310
342 / Cl / 1·, 2· : la+fa# (reali) corretti con lab+fa (reali) nel rispetto dell'armonia
354: "4" ovvero come da 350 a 353
354 / Fra / 3· : la bequadro corretto con la bemolle nel rispetto dell'armonia
382 / Gui / 1· : re bequadro corretto con re# nel rispetto dell'armonia
386, 1·, 387, 4· / Cl: sol (reale) corretto con sol# (reale) nel rispetto dell'armonia
387 / VIII / 3·, 4·: sol corretto con sol#

Conclusiones

Con esta tesis he querido arrojar luz sobre un momento de la biografía de Saverio Mercadante todavía poco desconocido: las dos estancias en Madrid en 1826 y sobre todo la segunda en 1830. Creo que emerge con mucha claridad la influencia en el estilo artístico del compositor que supuso el encuentro con nuevas formas y patrones musicales conocidos en España y Portugal principalmente derivados de la música autóctona. Estas nuevas semillas serán finalmente la que madurarán el proceso de renovación en la producción del compositor de Altamura, llevado al cabo una década después.

Hasta ahora los estudios sobre Mercadante, la crítica y la musicología, habían circunscrito aquellas influencias a la breve estancia de Mercadante en París en 1835. Si por un lado es verdad que el contacto con Meyerbeer y la grand opéra francesa tuvo sus repercusiones en el estilo del músico, también cabe destacar que el periodo madrileño fue mas impactante y generador por dos razones: 1) la libertad creativa determinada por el contacto con un público nuevo y un sistema productivo no tan agobiante como el italiano; 2) la experimentación de nuevas formas, alejadas del molde rossiniano, gracias al contacto con géneros musicales populares.

Estas hipótesis se confirman con el estudio y análisis de la Francesca da Rimini, escrita sobre un precedente libreto de Felice Romani. Como he explicado no hay estudio, análisis, interpretación y ejecución que puedan prescindir de una edición crítica correcta de una ópera. Como lógica consecuencia esta tesis ha presentado también la edición crítica de la partitura, que se debe entender no como un anexo al texto sino más bien como parte fundamental de aquel, al mismo tiempo objeto y fin de esta tesis. Gracias a este trabajo, inédito y bastante novedoso, ya que se conoce solo otra edición crítica de una ópera de Mercadante (I due Figaro), se resaltan las novedades que, gracias a un estudio comparativo, muestran ser los primeros moldes que estructurarán las obras maestras posteriores.

A la luz de las nuevas adquisiciones, muchas de ellas presentadas en esta tesis por primera vez, y con el intento de presentar una nueva y más completa imagen del recorrido artístico del compositor, se ha propuesto una división de la producción operística de Mercadante en diez períodos, desarrollando y criticando las sencillas divisiones en tres que la musicología había hasta ahora aceptado y difundido. Estas diez fases permiten, a mi juicio, registrar y comprender con muchas más claridad las mutaciones del estilo compositivo de Mercadante, contextualizando y dando el verdadero sentido a la “riforma” de que tanto se escribe y se habla cuando se hace referencia al compositor napolitano. Además, con nueva mirada crítica, he propuesto un nuevo “manifesto della riforma mercadantiana” que, basado en la correspondencia del mismo autor, tiene en cuenta todas aquellas cartas donde el compositor menciona o hace referencia explícita a sus nuevas intenciones artísticas.

Desde esta nueva perspectiva la ópera Francesca da Rimini, desconocida hasta ahora, emerge como el cúlmén de un proceso de renovación del estilo de Mercadante. Así las “opere della riforma” del periodo 1837-1839 (I briganti, Il giuramento, Le due illustri rivali, Elena da Feltre, Il bravo) se situarían como ejemplo de una “seconda maniera” en la cual el

compositor realiza una síntesis de las dos experiencias en el extranjero: Madrid y París. Quizás este sea el punto mas innovador de esta tesis. Creo que esta hipótesis y su demostración abren nuevas perspectivas a la investigación del tema al mismo tiempo que explican y justifican la heterogeneidad del estilo del compositor. Un estilo conectado en parte con la ópera francesa pero, al mismo tiempo, distinto de las convenciones de las óperas italianas y del prototipo del Grand-Opéra. Posiblemente este camino y sus resultados fueron finalmente las causas que, a posteriori, confinaron a Mercadante a un injusto olvido.

Gracias al trabajo en archivos de Madrid y Toledo, se ha presentado en esta tesis un amplio y detallado panorama de la vida musical madrileña de los años '20 y '30 del siglo XIX. En lo específico se ha reconstruido, día a día, la programación completa de siete temporadas del Teatro Príncipe y Cruz. A través de documentación inédita y diversa correspondencia, cruzada con los periódicos contemporáneos, se ha reconstruido el contexto y las peculiares circunstancias en las que Mercadante trabajó en Madrid. Así se ha aclarado las condiciones productivas del sistema operístico madrileño, y, en lo específico, la génesis y las vicisitudes del díptico que Mercadante dedicó a Madrid y a su público: I due Figaro y Francesca da Rimini.

Este último título, uno de los primeros sobre la figura de Paolo e Francesca que tanta repercusión ha tenido a lo largo de la historia de la música y del arte, ha sido contextualizado en su recepción romántica. Sobre todo se ha estudiado la recepción de Dante, el autor máximo, que a lo largo del siglo XIX ha sido recuperado y utilizado con fines políticos y culturales, por Giuseppe Mazzini principalmente. Se ha demostrado, utilizando los escritos de Mazzini, como detrás de la labor de difusión y valoración de Dante y su obra se quería construir una identidad cultural italiana, unida por lo menos en algunos valores históricos y simbólicos. Sobre esta base se ha explicado porqué el tema de Francesca da Rimini fue tan popular a lo largo del Ottocento italiano; de ahí se han recopilado y analizado en un estudio comparativo las tres tragedias –de Fabbri, Bellini y Pellico– tituladas “Francesca da Rimini”, un trabajo que ha definido la génesis literaria del libretto de Felice Romani. No hay ópera sin libreto, por esta razón se han dedicado dos capítulos, uno más histórico y el otro más analítico, al estudio del texto que Romani completó para Feliciano Strepponi y que luego Mercadante utilizó para su opera.

Como ya he subrayado, la edición crítica es un núcleo importante de esta tesis. Es a la vez causa y consecuencia del estudio preliminar, ya que el estudio y la edición no pueden vivir el uno sin el otro. La metodología aplicada ha sido el resultado del estudio de las varias propuestas adoptadas en la redacción de las ediciones críticas de óperas italianas del siglo XIX publicadas en los últimos 30 años. La ventaja ha sido poder apoyarse en un molde ya experimentado y probado en la edición crítica de otra opera suya: I due Figaro.

En síntesis esta tesis quiere contribuir a un mejor conocimiento de Mercadante que gozó a lo largo de su vida de éxito y fama. Sin embargo hace más de cien años que sus óperas apenas se representan. De toda su producción quedó en repertorio solo Il giuramento mientras que las otras prácticamente desaparecieron. Un caso análogo se vivió con Donizetti. Hasta la mitad del siglo XX prácticamente se conocían y representaban solo 3 ó 4 óperas suyas, con las representaciones de 1957 de Anna Bolena en la Scala la situación cambió totalmente. Quizás estamos viviendo algo parecido con Mercadante. Es hora que su

música vuelva a los escenarios ya que él mismo no componía para los musicólogos sino para los teatros. Y la Musicología debe estar siempre junto a la Música.

* * * * *

Conclusions

With this thesis I wanted to show one of the most obscure and still unknown period in the Mercadante's life: his two stays in Madrid in 1826 and 1830. During those travels he knew forms and musical patterns that will be an incredible influence on his future compositions. Those musical input came to Mercadante from the popular and folkloric music of Spain and Portugal. Those new seeds will eventually ripen the "reform" process in the production of Altamura composer, started a decade later.

The mainly studies on Mercadante, nowadays, are limited to the influences that Mercadante received from his brief stay in Paris in 1835. If on one hand it is true that the contacts with Meyerbeer and French Grand Opera had its repercussions in the style of musician, also worth noting that the period in Madrid was more shocking and generator for two reasons: 1) the contact with a new public and the distance from the Italian opera production system 2) the popular music and its influence for a new forms, cast away through Rossini.

Those hypotheses are confirmed by the study and analysis of *Francesca da Rimini*, based on a precedent libretto by Felice Romani. As explained, there is no study, analysis and interpretation that can do without a proper critical edition of an opera. As a logical consequence of this thesis, the critical edition of the score is not an annexed but, rather a, a fundamental part of that, at the same time object and purpose.

This study present a complete new image of the composer's artistic appeal. The new acquisitions presented, many of which are presented in this thesis for the first time, propose a division of Mercadante operatic production in ten periods refuting and the simple distributions in three periods as the old musicology accepted.

Those ten different periods may, in my view, record more clearly, Mercadante's style, contextualizing and giving true meaning to the "riforma", usual term when referring to the Neapolitan composer. Furthermore, critical new look, I have proposed a new "manifesto of a reform" which, based on the correspondence of the same author, takes into account of all those letters where the autor mentions or refers explicitly to its new artistic intentions.

In this new perspective, the opera *Francesca da Rimini*, hitherto unknown, emerges as the pinnacle of a renewal process Mercadante style, preceding the operas composed between 1837 and 1839: *I briganti*, *Il Giuramento*, *Le due illustri rivali*, *Elena da Feltre*, *Il bravo*. Those operas are a synthesis of the two experiences abroad: Madrid and Paris. Perhaps this is the most innovative point of this thesis which demonstrate as the Mercadante's style is connected in part with French opera, in part with the conventions of Italian operas, and in part with the experience gained in Madrid. Possibly this way and the results were finally causes a posteriori Mercadante confined to oblivion.

Working in archives in Madrid and Toledo, it could be possible to present the musical life in Madrid during the first two decades of the XIXth century. It was been possible show, day after day, the complete opera seasons on Teatro Príncipe and Cruz. Through various unpublished documents and correspondence, crossed with the use of contemporary newspapers, I have reconstructed the particular context and circumstances in which Mercadante worked in Madrid, the genesis of *o due Figaro*, and *Francesca da Rimini*, the two operas that Mercadante composed for Madrid and his audience.

Francesca da Rimini by Mercadante is one of the first opera based on the medieval history of Paolo and Francesca, that has had much impact throughout the history of music and art. An important part of this thesis has been the contextualization and reception of Dante in the Italian romanticism period. I showed as Giuseppe Mazzini recovered and used Dante for political and cultural goals, and I studied *Francesca da Rimini* as case study. Those premise help to understand why the issue of *Francesca da Rimini* was so popular during the Italian Ottocento. I've collected and analyzed the three tragedies, by Fabbri, Bellini and Pellico entitled: "Francesca da Rimini" and his influences above the libretto wrote by Romani. No opera exists without a libretto, for this reason I've devoted two chapters, one historical and the other analytical, to the study of Romani.

As already pointed out, the critical edition, which occupies more than 50% of the entire thesis, is the core of it. It is both cause and consequence of the preliminary study, as the study and publication can not live without each other. The methodology has been the result of the study of various methodologies adopted for the critical editions of operas by Verdi, Rossini, Bellini e Donizetti, published in the last 30 years.

In summary, this thesis attempts to contribute for a better comprehension of Saverio Mercadante, his life and his works. Except *Il Giuramento* no other operas by Mercadante remain in the repertoire. A similar case passed out with Donizetti: before the 1957 stage production of *Anna Bolena* at La Scala, no more than three or for opera of this musician were known and represented. Perhaps we are experiencing something similar with Mercadante. It prays that his music back to the stage.

Bibliografia

1. Studi su Felice Romani e librettistica.

LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

BERNARDO BELLINI, *Francesca da Rimini*, Cremona, De Micheli, 1820.

EMANUELE BONOMI, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. La diffusione dell'Italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1998.

EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882.

FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in: *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, vol. IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 233-291.

RENATO DI BENEDETTO, *Il Settecento e l'Ottocento*, in: *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-410.

EDUARDO FABBRI, *Francesca da Rimini*, a cura di M. Frezza, Napoli, Fiorentino, 1962.

PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

EDWARDS GEOFFREY CARLETON, *Grand et vrai. Portrayals of Victor Hugo's dramatic characters in 19th-century Italian opera*, Ann Arbor, Northwestern University, 1991.

FELICE ROMANI, *Francesca da Rimini*, Vicenza, Parise, 1823.

MARIA GIRARDI, PAOLO DA COL, *Attorno al palcoscenico: la musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, Bologna, Forni, 2001, pp. 57-66.

DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in: *Colloquium "Die stilistische Entwicklung der Italienische Musik zwischen 1777 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"*, a cura di F. Lippmann, Laaber, Volk-Laber 1982, Analecta Musicologica, vol. XXI, pp. 128-191. Pubblicato anche in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 56-63.

MARIA TERESA MURARO (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze, Olschki, 1988.

FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI (a cura di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di*

Vienna. *Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 10-12 aprile 1997)*, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 255-297.

SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini*, Milano, Ferrario, 1825.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in: *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di A. Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, pp. 145-181.

2. Morfologia dell'opera italiana dell'Ottocento

SCOTT BALTHAZAR, *Ritorni's "Ammaestramenti" and the Conventions of Rossinian Melodrama*, in: *Journal of Musicological Research*, vol. VIII, 1988-89, pp. 281-311.

- *Music, Poetry and Action in "Ottocento" Opera: The principle of concurrent articulation*, in: *Opera Journal*, vol. XXII, 1989, pp. 13-34.
- *The "Primo Ottocento" duet and the transformation of the Rossinian Code*, in: *Journal of Musicology*, vol. VII, N.4, 1989, pp. 471-97.
- *Envolving Conventions in Italian Serious Scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850*. Tesi dottorale, University of Pennsylvania, Ann Arbor, 1985.
- *Rossini and the development of the Mid-Century lyric form*, in: *Journal of the American Musicological Society*, n. 41, 1988, pp. 102-125.
- *Aspects of forms in the Ottocento libretto*, in: *Cambridge Opera Journal*, n. 7, 1995, pp. 23-35.

MARCO BEGHELLI, *Che cos'è una Gran Scena?*, in: *Belliniana et alia musicologica*, a cura di D. Brandenburg, T. Lindner, Wien, Praesens, 2004, pp. 1-12.

VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, in: *Acta Musicologica*, vol. LXII, 1990, pp. 29-61.

LORENZO BIANCONI (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 3 voll., Torino, EDT, 1987-88.

ROSSANA DALMONTE, *La canzone del melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, in: *Rivista italiana di musicologia*, n. 11, 1976, pp. 230-313.

PHILIP GOSSETT, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *Acta Musicologica* 42 (1970), pp. 48-58.

STEVEN HUEBNER, *Lyric form in "Ottocento" Opera*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. CXVII, 1992, pp. 123-147.

THOMAS KAUFMAN, *Verdi and his major contemporaries: a selected chronology of performances with casts*, New York, Garland Publishing, 1990.

SAVERIO LAMACCHIA, *"Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, in: *Il Saggiatore musicale*, n. VI, 1999, pp. 119-144.

- *Un tempo, due affetti: una risorsa dell'aria romantica*, in: *Studi verdiani*, n. XIV, 1999, pp. 51-68.

FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.

FIAMMA NICLODI, PAOLO TROVATO (a cura di), *Le parole della musica*, Firenze, Olschki, 1994.

GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della "lyric form". Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in: *Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, vol. VII, n. 20, 1996, pp. 2-17.

- *Tra "Cadenze felicità felicità felicità" e "Melodie lunghe lunghe lunghe". Di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento*, in: *Il Saggiatore musicale*, n. IV, 1997, pp. 53-86.

ANGELO POMPILIO (a cura di), *Atti del XV congresso della Società Italiana Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto-10 settembre 1987)*, Torino, EDT, 1990.

HAROLD POWERS, *"La solita forma" and "The uses of convention"*, in: *Acta Musicologica*, vol. LIX, 1987, pp. 65-90.

CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841.

JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985.

EMANUELE SENICI (a cura di), *The Cambridge companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 .

GARY TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera: an essay in their affinities*, in: *19th Century Music*, vol. X, n. 1, 1986, pp. 43-60.

3. Saverio Mercadante

AA.VV., *Saverio Mercadante (1795-1870) Note e documenti raccolti nel 150° anniversario della sua nascita*, Bari, Tipografia Popolare, 1945.

ACHIM AURNHAMMER, *I Briganti di Saverio Mercadante*, in: *Cultura tedesca*, N. 28, 2005, pp. 9 – 22.

NICOLÁS ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, *Saverio Mercadante en España y Portugal. Su correspondencia con la Condesa de Benavente*, in: Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del C. S. I. C., vol. VII, Barcelona, pp. 201-208.

EDOARDO BRIZIO, *Mercadante e i "quattro grandi"*, in: Altamura. Bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico, n. XI, 1969, pp. 71-75.

- *Saverio Mercadante: cause e rimedi di un'ingiustizia*, in: Altamura. Bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico, n. IX, 1967, pp. 85-92.

KAREN BRYAN, *An experiment in Form. The Reform Operas of Saverio Mercadante (1795-1870)*, tesi dottorale, Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1994.

- *Mercadante's experiment in form: the Cabalettas of "Elena da Feltre"*, in: Donizetti Society Journal, n. VI, 1988, pp. 37-56.

GUIDO BUSTICO, *Saverio Mercadante a Novara*, in: Rivista Musicale Italiana, n. XXVIII, 1921, pp. 361-396.

GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Incontro con Mercadante*, in: Chigiana, n. XXVI-XXVII, 1969-1970, Firenze, Olschki, pp. 465-500.

- voce "Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele", in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, 8 voll., a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1985-1988, vol. V, pp. 46-48.
- *Mercadante e "Il Bravo"*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di G. Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-401.

RODOLFO CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in: *Analecta Musicologica*, n. V, 1968, pp. 267-294; n. VII, 1969, pp. 214-247.

LIDIA CERUTI, *La produzione sacra di Mercadante a Novara*, Tesi di laurea, Milano, Università Cattolica, Facoltà di Magistero, a.a. 1972-1973.

MARCELLO CONATI, *Florimo e Mercadante*, in: *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di R. Cafiero, M. Marino, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 121-133.

FEDELE D'AMICO, *Il "Ballo in maschera" prima di Verdi*, in: Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani, vol I, n. 3, 1960, pp. 1251-1328.

GIUSEPPE DE NAPOLI, *La triade melodrammatica altamurana: Giacomo Tritto (1733-1824), Vincenzo Lavigna (1776-1836), Saverio Mercadante (1795-1870)*, Milano, Rosio & Fabe, 1931.

FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993.

FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Tipografia Lorenzo Rocco, 1869 (riveduto e

ampliato in: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con un cenno della storia della musica in Italia*, Napoli, 1881-1883; rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

LISA FRIEND, *Saverio Mercadante's works for the flute. The culmination of the flute music of the neapolitan school*, University of Maryland College Park, Ann Arbor, 1996.

TERESA GIALDRON, AGOSTINO ZUINO, "Compositori originali" e "compositori imitatori" nel pensiero di alcuni musicisti napoletani, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 369-381.

KENNETH HAMILTON, *Reminiscences of a scandal – Reminiscences of La Scala: Liszt's Fantasy on Mercadante's "Il Giuramento"*, in: *Cambridge Opera Journal*, vol. V, n 3, 1993, pp. 187-189.

AAVV., *Italian Opera 1810-1840: printed editions of complete operas and excerpts by contemporaries of Rossini, Bellini and Donizetti*, New York-London, Garland Publishing 1985. Introduzioni di Philip Gossett ai voll. XX, 1985 (*Elena da Feltre*); XVIII, 1986 (*Il giuramento*); XXII, 1986 (*La Vestale*); XIV (*L'apoteosi d'Ercole*); XXI, 1989 (*Il Bravo*); XIV, 1989 (*Elisa e Claudio*).

ROLAND JACKSON, *Mercadante's Résumé of Opera Reform*, in: *Ars Musica, Musica Scientia*, a cura di D. Altenburg, Köln, Gitarre und Laute, 1980, pp. 271-276.

GEORG JELLINEK, *The San Carlo Celebrates*, in: *The Opera Quarterly*, n. VI, 1988-89, pp. 69-76.

THOMAS KAUFMAN, *Catalogue of Mercadante's Operas Chronology of Performances with casts*, in: *Mercadante. Bollettino dell'Associazione Civica "S. Mercadante"*, n. I, 1996, pp. 5-134.

- *Mercadante and Verdi*, in: *The Opera Quarterly*, vol. XIII, n. 3, 1997, pp. 41-56.
- *Saverio Mercadante*, in: *Verdi and his major contemporaries*, New York, Garland Publishing, 1990, pp. 61-76.

REBECCA KOWALS, *Issues of style in Saverio Mercadante's mature operas*, tesi di dottorato, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, Brandeis University, Ann Arbor, Michigan, 1997.

GIANCARLO LANDINI, *Fraschini, Rossini, Pacini, Petrella e Mercadante: un problema d'interpretazione ed un tenore lombardo nella fucina del romanticismo napoletano*, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., a cura di S. Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 251-320.

SAVERIO MERCADANTE, *I due Figaro. Ossia il soggetto di una commedia*, edizione critica a cura di Víctor Sánchez e Paolo Cascio. Bologna, Ut Orpheus, 2011.

PIERO MIOLI, *Tradizione melodrammatica e crisi di forme nelle "Due illustri rivali" di Saverio Mercadante*, in: Studi musicali, vol. IX, n. 2, 1980, pp. 317-328.

OLIVIA MORGA, *Saverio Mercadante maestro di cappella a Novara*, Tesi di laurea, Roma, Università "La Sapienza", a.a. 1991-1992.

BIAGIO NOTARNICOLA, *Saverio Mercadante nel III cinquantenario dalla nascita: biografia critica*, Roma, Francioni, 1945.

- *Verdi non ha vinto Mercadante*, Roma, Francioni, 1955.

SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante e il teatro alla Scala di Milano*, in: Altamura. Bollettino dell'Archivio Biblioteca Museo Civico, n. X, 1968, pp. 45-71.

- *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985.

GUIDO PANNAIN, *Saggio su la musica a Napoli nel sec. XIX, da Mercadante a Martucci*, in: Rivista Musicale Italiana, n. XXXV, 1928, pp. 198-208, 331-342.

STEFANIA PERNA, *"La Vestale" di Saverio Mercadante: approdo romantico di un mito neoclassico*, Fasano, Schena, 1990.

GIANLUCA PETRUCCI, GIACINTO MORAMARCO (a cura di), *Saggi su Saverio Mercadante*, Cassano delle Murge, Messaggi, 1992.

PETRUCCI GIANLUCA, MORAMARCO GIACINTO, *Saverio Mercadante: l'ultimo dei cinque re*, Roma, Pantheon, 1995.

ADELA PRESAS, *Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio, de Saverio Mercadante*, in: *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pag. 623 – 636.

ERNESTO PULIGNANO, *"Il Giuramento" di Rossi e Mercadante*, Torino, EDT, 2007.

MARIO RINALDI, *Significato di Mercadante*, in: *Ritratti e fantasie musicali*, Roma, De Sanctis, 1970.

GINO RONCAGLIA, *Il giuramento*, in: La Scala, n. LXI, 1954, pp. 81-84.

MICHAEL ROSE, voce "Mercadante (Giuseppe) Saverio (Raffaele)", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XII, pp. 170-176. La voce è stata ampliata e riscritta da M. Wittmann nell'edizione del 2001, 29 voll., vol. XVI, pp. 438-448.

- voce "Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele", in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. III, pp. 334-339.
- voce "Giuramento", *ibid.*, vol. II, p. 439.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA, *Musicos extranjeros en España: Saverio Mercadante*, in: *Temporadas de la música*, vol. VI, n. 2, 1987, pp. 41-43.

FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Su alcuni libretti metastasiani intonati da Saverio Mercadante*, in: *Metastasio nell'Ottocento, Atti del Convegno di Studi*, Discoteca di Stato, Roma 21 settembre 1998, Roma, Aracne, 2003.

ANGELO RAFFAELE SARDONE, *Mercadante le due patrie e la "Gran madre Italia"*, Napoli, Barca, 1954.

FRANCESCA SELLER, *La "Didone abbandonata" di Saverio Mercadante (1825)*, in: *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di M. Columbro, P. Maione, Napoli, Altrastampa, 2000, pp. 165-169.

OTTAVIO SERENA, *I musicisti altamurani: notizie raccolte e pubblicate in occasione del centenario di Saverio Mercadante*, Altamura, Tipografia F.lli Portoghese, 1895.

GIUSEPPE SOLIMENE, *Mercadante*, Napoli, Istituto meridionale di cultura, 1940.

MATTEO SUMMA, *Bravo Mercadante: le ragioni di un genio*, Fasano, Schena, 1995.

FRANK WALKER, *Mercadante and Verdi*, 1^a parte in: *Music and Letters*, n. XXXIII, 1952, p. 311-321, 2^a parte in: n. XXXIV, 1953, p. 33-38.

ALEXANDER WEATHERSON, *Il maestro delle Gabalette? Mercadante's Emma d'Antiochia*, in: *Donizetti Society Newsletter*, n. 91, 2004, pp. 14-16.

MICHAEL WITTMANN, *Meyerbeer and Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy*, in: *Cambridge Opera Journal*, vol. V, n. 2, 1993, pp. 115-132.

- voce "*Mercadante*" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, vol. XII, a cura di F. Blume, L. Finscher, Kassel, Bärenreiter, pp. 1-16.

LUCA ZOPPELLI, *"Stage music" in early nineteenth-century Italian opera*, in: *Cambridge Opera Journal*, vol. II, n. 1, 1990, pp. 29-30.

4. Filologia musicale

AA.VV., *Vincenzo Bellini, verso l'edizione critica. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Olschki, 2004.

CHARLES BRAUNER, *Textual problems in Bellini's Norma and Beatrice di Tenda*, in: *Journal of the American Musicological Society*, n. 29, 1976, pp. 99-118.

PATRICIA BRAUNER, *Opera Omnia di Gioacchino Rossini: norme editoriali integrative per i curatori*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* n. 32 (1992), pp. 157-169.

- *Editing Rossini*, in: *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di E. Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 216-228.

- *Le edizioni critiche di opera italiana dell'Ottocento: scopi, fonti, metodi e futuro*, in: Fonti Musicali Italiane, n. 4, 1999, pp. 207-218.

BRUNO CAGLI, PHILIP GOSSETT, ALBERTO ZEDDA, *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*, in: Bollettino del Centro Rossiniano di Studi n. 1 (1974), pp. 5-34.

MARIA CARACI VELA, *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, Studi e testi musicali: nuova serie, 4, Lucca, LIM, 1995.

- *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*, vol I: Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale, Lucca, LIM, 2005.

WALTER EMERY, *Editions and Musicians: a survey of the duties of practical musicians & editors towards the classics*, Londra, Novello, 1957.

CARLO FIORE, *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 341-362.

PHILIP GOSSETT, *The Operas of Rossini: problems of textual criticism in Nineteenth-Century Opera*, Tesi dottorale, Princeton University, 1970.

- *Dive e Maestri. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

WALTER GREGG, *The rationale of copy-text* in: Studies in Bibliography n. 3 (1950), The Bibliographical Society of the University of Virginia, University Press of Virginia, Charlottesville.

JAMES GRIER, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akhal Música, , 2008.

GIORGIO INGLESE, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 2006.

DAVID LAWTON, *Why Bother with the New Verdi Edition?*, in: Opera Quarterly n. 2, 1984-1985, pp. 43-54.

ROGER PARKER, *The Critical Edition of Nabucco*, in: Opera Quarterly, 5/2-3 (1987), pp. 91-98.

5. Altri titoli d'interesse relazionato con il tema trattato.

MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.

LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

LORENZO BIANCONI, RENATO BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983.

MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS, *Contra el furor filarmónico, ó mas bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid, Imprenta de D. M. De Burgos, 1828.

ROSA CAFIERO, MARINA MARINO (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990)*, 2 voll., Reggio Calabria, Jason, 1999.

LUIS CARMENA Y MILLAN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Colección "Retornos", ICCMU, Madrid, 2002.

EMILIO CASARES, *L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni*, in: *Musica in scena*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1996, vol. 3: *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, pp. 469-528.

- *Rossini: la recepción de su obra en España*, in: Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 10, 2005, Madrid, ICCMU, pp. 35-70.

CASARES EMILIO, TORRENTE ALVARO (a cura di), *La opera en España e Hispanoamerica. Atti del convegno internazionale La opera en Hispanoamerica: una creación propia* (Madrid, 29 novembre – 3 dicembre 1999), 2 voll., Madrid, ICCMU, 2001-2002.

PAOLO CASCIO, *Un modelo de temporada de Ópera Italiana en el Teatro Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826* in: Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. XVII, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 61-77.

ANTONIO CASTRO JIMENEZ, *Teatros Históricos de Madrid. Edificios singulares*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2006.

EMILIO COTARELO Y MORI, *Origenes y establecimiento de la opera en España hasta 1800*, Madrid, ICCMU, 2004.

ANGEL LUÍS FERNANDEZ MUÑOZ, *Arquitectura Teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematografo*, Madrid, El Avapies, 1988.

ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del romanticismo*, Torino, EDT, 2005.

REMO GIAZOTTO, *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Pisa, Akademos, 1996.

ALFREDO GRANDINI, *Cronache musicali del Teatro Petrarca di Arezzo. Il primo cinquantennio (1833-1882)*, Firenze, Olschki, 1995.

GIOVANNI GUANTI, *Romanticismo e musica: L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1989.

GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica in: Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione diretta dall'autore*, vol. 4, Milano, Daelli, 1862.

RAMÓN DE MESONERO ROMANOS, *Escenas matritenses*, Barcellona, Planeta, 1987.

PIERFRANCO MOLITERNI, *L'altro melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento*, Bari, Graphis, 2008.

CHARLES OSBORNE, *The Bel Canto operas*, Portland, Amadeus Press, 1994.

GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865.

ANTONIO PEÑA Y GOÑI, *La música dramática en España en el siglo XIX*, Colección "Retornos", Madrid, ICCMU, 2003.

FRANCESCO SANVITALE, *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2002.

JOSÉ SUBIRÁ, *Le style dans la musique théâtrale espagnole*, in: *Acta Musicologica*, vol. 4, fasc. 2, 1932, pp. 67-75.

GIUSEPPE VERDI, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Bologna, Forni, 1987.